Linband à Pgr.
A. 5.

J. Schollmeijer.

~~G. C. Hildebrand.~~

1829.

Theoretisch = practisches

LEHRSYSTEM

des

Pianofortespieles

von

CARL GOTTFRIED WERNER.

Theoretisch-practisches

LEHRSYSTEM

des

Pianofortespieles

oder

deutliche und gründliche

Anleitung,

neben

der practischen Fertigkeit, welche mit Hülfe eines durch Erfahrung bereits bewähr-ten Apparats in kurzer Zeit erworben wird, auch die mathematisch begründeten Gesetze der Harmonie in naturgemässer Stufenfolge

zu erlernen.

Von

CARL GOTTFRIED WEHNER.

1ter Theil.

Steindruck von C. E. Klinkicht.

Meissen, bei C. E. Klinkicht. Leipzig, bei J. G. Mittler.

1826.

Theoretisch-practisches

Lehrsystem

des

Pianofortespieles,

oder

deutliche und gründliche

Anleitung,

neben

der practischen Fertigkeit, welche mit Hülfe eines durch Erfahrung bereits bewährten Apparates in kurzer Zeit erworben wird, auch die mathematisch begründeten Gesetze der Harmonie in naturgemäßer Stufenfolge

zu erlernen.

Von

Carl Gottfried Wehner.

CGW

Theoretischer Theil.

Meißen, bei C. E. Klinkicht.

1826.

Leipzig, bei J. G. Mittler.

Mannichfaltigkeit in der Einheit; Ordnung und Symetrie der Theile; stete Abwechselung und Contraste; Kraft mit Anmuth vereinigt — sind die ewigen Gesetze des Aesthetisch-Schönen! Willst Du wirken und rühren, junger Tonkünstler, so folge diesem Pfade; erwärme Dich an dem allbelebenden Feuer, das auch in unsern Tagen einen Bach, einen Haydn, einen Mozart begeisterte! Ueberlasse Dich Deinem Genius — aber vor allem: bleibe den Gesetzen der Natur und des Schönen getreu.

F. H. von Dalberg.

Allen

Deutschen Tonmeistern,

insbesondere

Sr. Hochwohlgeboren,

dem

Herrn F. Morlacchi,

erstem Kapellmeister Sr. Königl. Maj. von Sachsen,
Ritter vom goldnen Sporne rc. rc.

zu Dresden,

und

meinem verehrungswürdigen Lehrer und Freunde,

Herrn Carl Theodor Weinlig,

Cantor und Musik-Director

zu Leipzig

hochachtungsvoll zugeeignet

vom

Verfasser.

Vorwort.

Das Pianoforte theilt mit allen übrigen Instrumenten, auf welchen die Töne mittelst des Anschlages auf Tasten hervorgebracht werden, den großen Vorzug, daß es zur Begleitung der Melodie uns zugleich die vollkommenste Harmonie giebt; und daher erblickt derjenige, welcher bloß ein Paar Walzer oder Rondo's zu lernen gesonnen ist, beim Anfange ein nicht minder großes Feld von Schwierigkeiten, als der, welcher sich dem Pianoforte mit dem ernsten Willen nahet, es zur möglichsten Vollkommenheit auf demselben zu bringen. Wer daher die mannichfaltigen Schwierigkeiten kennt, die sich einem gründlichen, zweckmäßigen und erfolgreichen Unterrichte auf diesem Instrumente entgegen stellen, wer durch die Erfahrung belehrt worden ist, wie Wenige aus der unendlichen Zahl der Lernenden, selbst unter der Leitung eines thätigen und gewissenhaften Lehrers, zu einem, wenn auch nur geringen Grade der Fertigkeit in der Musik gelangen; der wird gewiß gern zugeben, daß hier auf eine bequeme und leicht faßliche Unterrichts-Methode fast Alles ankommt. Daß man diese Wahrheit längst erkannt hat, bezeugt die Menge verschiedenartiger Anweisungen. Aber wir alle wissen, wie schwer und langwierig der Weg ist, den unsere Schulen zeigen und lehren; und wenn wir die Erfahrung zu Rathe ziehen und ganz aufrichtig seyn wollen, so müssen wir gestehen, daß der Schüler nach keiner dieser Anweisungen sein Ziel vollkommen erreichen kann, wenn er nicht von einem tüchtigen Lehrer geleitet wird, und selbst vorzügliches Talent besitzt. Nicht den aufgestellten Methoden verdanken also unsere Schüler ihre Fortschritte, nicht durch sie haben sich die Meister dieser Kunst zu der Höhe, auf der sie stehen, empor geschwun-

gen, sondern die Individualität ihrer Lehrer und ihre eigenen glücklichen Anlagen mußten den Grund zu ihrer Bildung legen.

Können diese musikalischen Helden, welche das achtzehnte Jahrhundert erzeugte, deren Compositionen dem Kenner nie Geahnetes aus dem Reiche der Töne in der Harmonie vor den Geist führen, können diese allgemein verstanden und daher gehörig gewürdiget werden, wenn uns nicht das für eine glückliche Einsamkeit erfundene Pianoforte die kolossalen Tonmassen großer Orchester, welche wir in Provinzialstädten und auf dem Lande entbehren müssen, en miniature wieder zu geben vermöchte? Wahrlich, man hätte dem Unterrichte auf diesem Instrumente schon längst mehr Aufmerksamkeit schenken sollen, um den Genuß der entzückenden Schönheiten einer Kunst, welche den Menschen zu dem Edelsten und Erhabensten zu erwecken vermag, allgemeiner zu machen.

Ich wage es, dem musikalischen Publikum in den nachstehenden Bogen eine neue Unterrichts-Methode für das Pianofortespiel mitzutheilen, deren Zweckmäßigkeit durch eine mehrjährige Erfahrung aufs überraschendste bewährt ist. J. B. Logier, mit dem ich von gleichen Grundsätzen ausgehe, veranlaßte mich durch sein System zuerst, von der alten Bahn zu weichen, und ermunterte mich persönlich, auf dem von mir betretenen einfachen und naturgemäßen Wege unverdrossen fortzuschreiten. Auch erfreue ich mich schon längst nach meiner Methode derselben günstigen Resultate, welche, öffentlichen authentischen Nachrichten zufolge, die Logiersche Methode bereits herbeigeführt hat.

Cottbus, im März 1826.

Karl Gottfried Wehner.

Inhalts-Verzeichniß.

Einleitung.

Das Klanggeschlecht aus der Natur entlehnt.

Eine angespannte Saite erzeugt durch ihre Vibration unendlich viele Intervalle, — Tonstufen — welche sich von der Mona, dem tiefsten Tone bis zu dem nächstfolgenden, und von diesem wieder bis zu dem dritten, vierten u. s. w. zunehmend verkleinern, so daß endlich unser Ohr keinen Unterschied weiter wahrzunehmen im Stande ist. Die ersten Schwingungen geben, — so wie die Aeolsharfe zeigt — folgende Verhältnisse der Intervalle zu erkennen:

ꝛc.

Werden diese Intervalle, wie wir sie bei der Aeolsharfe hören, in Zusammenstimmung gebracht, so läßt jedes dieser Intervalle wegen der dissonirenden Verhältnisse, worin sich die letztern befinden, ein weiteres Fortschreiten an sich verspüren, welches wir, nach dessen Ermittelung, das Gesetz der Resolution nennen — ein Gesetz, das in der Natur selbst begründet ist.

Wird die von der Natur gegebene Zusammenstimmung mit derjenigen, welche sie dem Gesetze der Resolution verliehen hat, in Ausübung gebracht, so wird die Natur nochmals Erzeugerinn einer ganz reinen harmonischen Zusammenstimmung, welche unserm Ohre den reinsten Wohllaut und die schönste Beruhigung gewährt

Da nun diese zweite harmonische Zusammenstimmung aus der ersten eine Quarte höher hervorgeht, so erkennen wir hieran, daß die Natur die Grundverhältnisse zu unserer Musik darauf begründet hat, und überhaupt das ganze Reich der Töne, als auf einen Punkt in diesen beiden Akkorden vereinigt, und davon ausgehen läßt, wie folgende Aufstellung zeigt:

Verfolgen wir nun in weiterer Spur diese Grundverhältnisse durch gleiche Nachahmung, so schreiten diese bis ins Unendliche in folgender Ordnung fort:

Bilden wir nach diesen Grundverhältnissen eine Reihenfolge von Klangstufen, so wie sie aus der Verwandtschaft der Töne hervorgehen, um eine Tonleiter zu erhalten, so geben die ersten zwei Grundverhältnisse drei diatonische Stufen. Diese aber wiederholen sich eine chromatische Stufe über der dritten in demselben Verhältnisse, nach welchem sich die Grundverhältnisse in ihrer Ordnung fortbewegen, wie folgende Aufstellung zeigt:

Ordnen wir aber das Reich der Töne zu einem Systeme, und stützen die Musik nur auf diejenigen Grundverhältnisse, für welche sich die Natur schon so lange ausgesprochen hat, als die menschliche Kehle und klangbar gemachte Saiten Töne erzeugt haben; so bedürfen wir deren nur drei, und aus diesen geht durch die Verwandtschaft der Harmonienfolge überhaupt eine Tonleiter von 8 Stufen hervor, bei welcher durch die letzte Stufe ein erwarteter Endpunkt sich zeigt, wenn

nach drei wiederholten Grundverhältnissen die weitere Nachahmung unterbrochen und dafür zwei Stufen aus den ersten Grundverhältnissen angesetzt werden.

Bilden wir diese Scala, wie oben, aus der Verwandtschaft der Töne, so erhalten wir aus den ersten beiden Grundverhältnissen folgende drei Tonstufen, zwischen welchen sich noch zwei chromatische Stufen befinden, als:

welche sich eine chromatische Stufe über der letzten durch das dritte Grundverhältniß in:

wiederholen.

Jetzt muß die weitere Nachahmung aus der obigen Ursache, und da wir auch kein Ende fänden, unterbrochen werden. Fügen wir jetzt eine hieran passende Tonstufe aus den ersten beiden Grundverhältnissen hinzu, so geht mit derselben zugleich durch das Gesetz der Resolution noch eine hervor, welche sich wieder als eine erste Stufe zeigt, sich aber zu derselben wie 2 zu 1, verhält. Beruhigend schließt sich dann die Reihenfolge dieser Tonstufen, und läßt nur in einem höhern Tonverhältnisse eine Nachahmung sämmtlicher Stufen an sich verspüren, wie folgende Aufstellung im Zusammenhange zeigt, als:

Die diatonischen Stufen mit ihrer nach der Natur entlehnten Harmonie ersehen wir aus folgender Darstellung:

Da bei mehr angenommenen Grundverhältnissen kein Endpunkt zu einer Haupttonart und Scala zu erlangen ist, so geht hieraus der Beweis hervor, daß die Musik sich nur auf obige drei Grundverhältnisse gründet, weil jetzt die sämmtlichen Stufen auf den beruhenden Grundverhältnissen auch auf der einmal angenommenen Haupttonart stehen bleiben, und sich bis ins Unendliche in sich selbst wiederholen, ohne nur im mindesten von der einmal angenommenen Bahn in eine andere Tonart durch die Nachahmung auszuweichen.

Aus der Grundbasis der auf obige Weise entlehnten Tonarten, geht noch eine andere Tonart hervor, die wir wegen ihres sanften Anklanges, eine weiche Tonart nennen. Wird nach der Grundbasis der vorhergegangenen Tonarten statt dem obenstehenden Intervalle dafür ein anderer Grundton eine Terz tiefer untergelegt, so geht auch als Beweis hervor, daß jede Tonart der ersten Gattung, noch eine zweite in sich liegen hat, weil selbst hierbei das angewandte Gesetz der Resolution in gleicher Wirkung zeigt, daß die Intervalle, welche durch dasselbe hervorgehen, eben wieder dieselben der erstern Tonart sind, und den erforderlichen neuen Grundton selbst durch die Resolution mit hervorbringen, wie es folgende Aufstellung anschaulich macht:

So viel für jetzt; an seinem Orte ein Mehreres.

Anfang des Unterrichts.

§. 1.

Aus drei nach der Natur entlehnten Tonstufen wird die Scala oder Tonleiter der Musik gebildet.

Der Lehrer ertheile beim ersten Unterrichte dem Schüler die aus der Natur entlehnten drei diatonischen Stufen; diese aber stelle er in folgender Gestalt auf:

und bezeichne sie als diatonische oder ganze Stufen, durch Bogen von unten. Die chromatischen aber, welche durchgängig von den vorhergehenden diatonischen abgeleitet, mit einem Erhöhungszeichen (✕) bezeichnet, und nach ihr genannt werden, z. E. c cis, d dis ɛc. — wir setzen jeder mit einem Erhöhungszeichen bezeichneten Note das Wörtchen: is bei — mit Bogen von oben, als:

Ist der Schüler mit diesen drei diatonischen Stufen, nebst ihren chromatischen vertraut, so zeige der Lehrer, daß diese drei von der Natur gegebenen diatonischen Stufen, eine chromatische Stufe über der letzten, von neuem sich wiederholen in:

und nach gleicher Regel sich von denselben auch die chromatischen Stufen entlehnen, als:

Da aber jetzt dieser Uebergang in die neue Nachahmung sich nicht als eine diatonische Stufe, sondern nur als eine chromatische zeigen muß — weil die Natur durch eine diatonische Stufe keinen Uebergang bemerkbar machen kann, ohne unser Gehörorgan mit allen von ihr ausgegangenen Gesetzen zu verändern — so bezeichnen wir denselben mit dem chromatischen Bogen, und erinnern uns ferner hierbei des Umstandes, daß nämlich zwischen der dritten und vierten Stufe nur eine chromatische Stufe statt findet. Da aber diese Nachahmung kein Ende findet, und wir solche Tonstufen nicht gebrauchen können, ohne eine solche hinzuzufügen, durch welche ein erwarteter Endpunkt und noch eine solche Stufe erlangt wird, welche mit derjenigen, die wir als erste angenommen haben, in gleichem Tonverhältnisse übereinstimmt; so müssen wir diese Nachahmung unterbrechen. Fügen wir statt der bei der Nachahmung erfolgten chromatischen Stufe jetzt eine diatonische hinzu, so führt dieselbe zugleich eine natürliche chromatische nach sich, durch welche wir einen erwarteten Endpunkt und die vollkommene Uebereinstimmung wieder mit der ersten, aber in einem höhern Tonverhältnisse, erlangen, weil sich die letzte Stufe zur ersten wie zwei zu eins verhält. Folgende Zusammenstellung dieser Stufen macht es anschaulich:

Indem an die sechste diatonische Stufe eine ähnliche angesetzt wurde, so entlehnt sich jetzt von der sechsten noch eine chromatische.

Wie jetzt der Zweck dieser Aufstellung von Tonstufen dahin gerichtet war, die Tonleiter unserer Musik aus der Natur abzuleiten, so erkennen wir auch an einer Reihefolge solcher Klangstufen unsre musikalische Tonleiter, welche wir Scala nennen, und da sie mit C anfängt, so wird ihr der Name: C-Scala gegeben.

Auf dieser Tonleiter beruht nun die ganze Musik, und geht aus ihr hervor; daher müssen wir dieselbe in Rücksicht der Bestandtheile der Tonstufen zu einander, und der Verschiedenheit der Töne, näher betrachten.

Bei der Zusammenstellung der Scala fanden wir, daß es zweierlei Tonstufen giebt, als: diatonische, — große — und chromatische, kleine. — Wir verstehen demnach unter einer diatonischen Tonstufe eine solche, die aus zwei chromatischen besteht, folglich sich in zwei verschiedene Töne theilen läßt. Hieraus erkennen wir den Unterschied in Rücksicht ihrer Tongrößen, und nehmen daher den Uebergang von der dritten zur vierten — siebenten und achten Stufe, als natürliche chromatische Stufen an. Da mehrfache Beweise zeigen, daß sich zwischen diesen Stufen keine kleinern brauchbaren Intervalle mehr für unsere Musik anwenden lassen, so erkennen wir dieselben und insbesondere alle chromatischen Stufen, als die kleinsten brauchbaren Intervalle an.

Betrachten wir die Scala nach der Zahl der chromatischen Stufen, so finden wir deren dreizehn; weil aber die erste und letzte Stufe im Tone gleich ist, so bilden sämmtliche Stufen überhaupt nur zwölf besondere Töne in der Ausübung.

Da nach diesen Gesetzen der Scala, in Rücksicht auf ihre diatonischen und chromatischen Stufen-Verhältnisse zu einander, die Stimmung der Saiten des Pianofortes und die Construction der Tasten eingerichtet ist, so wird der Schüler, sobald als er mit denselben bekannt gemacht ist, bald überzeugt seyn, daß jede sichtbare diatonische Stufe auf einer Untertaste liegt, und die von ihr entlehnte chromatische Stufe (in Beziehung auf die C-Scala) sich auf der zunächst liegenden Obertaste befindet.

Ist der Schüler hiervon unterrichtet, so schreibt er die diatonische Scala sowohl allein, als mit der chromatischen verbunden, auf, wie vorstehende Aufstellung zeigt.

Anmerkungen.

a) Nachdem Kinder von zartem Alter, — nach vorausgegangener Kenntniß und Uebung im Schreiben der Noten — mit drei, hernach mit sechs diatonischen Stufen und deren chromatischen selbst nachzubilden vermögend sind, so wird erst die siebente und achte Stufe hinzugefügt.

b) Für die Sicherheit des Schülers besorgt, verfahre der Lehrer auf folgende Weise: Hat der Schüler zwei diatonische Stufen angesetzt, so fragt der Lehrer nach dem Beweise, warum es eine diatonische Stufe ist, welchen der Schüler mit der dazwischen liegenden chromatischen Stufe giebt.

c) Auf die beiden natürlichen chromatischen Stufen zwischen der dritten und vierten, siebenten und achten Stufe muß die Aufmerksamkeit besonders gerichtet werden.

d) Die Bezeichnung der Tonstufen mit ihren Bogen, in Rücksicht ihrer diatonischen oder chromatischen Bedeutung, darf nie unterlassen werden, weil dadurch dem Schüler der Unterschied am ersten bemerkbar wird.

§. 2.

Die Bildung der Scalen nach der arithmetischen Progression in die Tonart der Quinte versetzt.

Der Lehrer giebt dem Schüler Anleitung, mehrere Scalen nach der ersten zu bilden.

Da bei einer Reihenfolge solcher Klangstufen nur darauf Rücksicht zu nehmen ist, daß zwischen drei und vier diatonischen Stufen jedesmal eine chromatische erfolgt, so lassen sich viele dergleichen Scalen leicht nachbilden, indem eine einzige erhöhte Stufe schon ausreichend ist, eine andere Scala, der ersten gleich, darzustellen, wodurch Mannigfaltigkeit in den Tonarten entspringt.

Fahren wir nach dieser Regel fort und erhöhen einer Scala die jedesmalige vierte Stufe, und setzen die fünfte als erste an, so giebt die erhöhte vierte Stufe

mit der fünften bei der neu gebildeten die chromatische zwischen der siebenten und achten, und die siebente und achte chromatische Stufe von der vorhergehenden, die dritte und vierte bei der neu gebildeten.

Setzen wir die fünfte Stufe als erste an, und führen das auf der siebenten Stufe schon vorhandene Erhöhungszeichen mit fort, so muß der jedesmaligen neuen siebenten Stufe noch ein Erhöhungszeichen zugefügt werden, und dadurch ist die Scala nach der Quinte versetzt. Diese Weise, Scalen nachzubilden, geht durch alle Tonarten im Quintenzirkel fort.

Nehmen wir also die fünfte Stufe g von der C-Scala als erste an, und setzen das Erhöhungszeichen der erhöhten vierten Stufe auf die siebente, so haben wir die Scala C in die Scala G verwandelt. — Siehe Scalen-Tabelle No. 1. —

Wird ferner die fünfte Stufe der G-Scala als erste angesetzt, das erste Erhöhungszeichen von der vorhergegangenen siebenten Stufe mit fortgeführt und der jetzigen siebenten Stufe ein neues Kreuz zugefügt, so erhalten wir die D-Scala, welche zwei Kreuze hat.

Verfahren wir wieder wie vorher, und setzen die fünfte Stufe von der D-Scala als erste zu einer neuen an, so erhalten wir, nachdem die ersten beiden Kreuze von den vorhergegangenen (jedesmaligen siebenten) Stufen gesetzt und die siebente Stufe g aufs neue erhöht worden ist, die Scala A *).

*) Die Entlehnung der chromatischen Stufen von den versetzten, erfordert ein Doppelkreuz (×) ist gleich mit ♯♯ — welches dem Schüler als eine diatonische Erhöhung practisch gezeigt wird. — Nun werden die chromatischen Stufen nach den zwei Regeln entlehnt, als: von einer unversetzten mit dem einfachen ♯, und von einer mit einem ♯ versetzten, mit einem Doppelkreuz. — Vergleiche hierbei §. 6.

Bei folgenden diatonischen Scalen können dem Schüler für jetzt die chromatischen Stufen, nach der eben gegebenen Regel, blos durch Andeutung gelehrt werden, bis er nach mehrmaligem Unterrichte mit dem Ganzen mehr vertraut, und selbst nachzubilden im Stande ist.

Wird nun die fünfte Stufe von der A-Scala zu einer neuen angesetzt, so erhalten wir, wenn wir das vorige Verfahren, die Kreuze nach ihrer Entstehung einzuführen, beobachten, und die siebente Stufe d aufs neue erhöhen, die Scala E, welche vier Kreuze hat.

Dasselbe Verfahren wird bei weiterer Nachbildung beobachtet, so daß bei der Scala H die siebente Stufe a in ais, bei fis — e in eis, und bei cis — h in his zu verwandeln ist, dann stehen bei der letztern die sämmtlichen Stufen eine chromatische höher als bei der C-Scala, nachdem die sieben Kreuze in folgender Ordnung eingeführt sind, als: fis, cis, gis, dis, ais, eis und his.

Anmerkung.

Dem Schüler wird das Einführen der Kreuze nach der Quinten-Fortschreitung bis zu möglichster Fertigkeit nach folgender Methode eingeübt:

Es wird nämlich das auf der siebenten Stufe einer jeden Scala stehende Kreuz, mit einem Finger der linken Hand benamt, und der Name der Scala zugleich mit beigelegt; da die C-Scala nichts vorgezeichnet hat, so wollen wir damit die geschlossenen Finger der Hand vergleichen, als:

die geschlossene Hand, bezeichne sie mit c und deute auf o,
der Schüler hebt den ersten Finger auf, bezeichnet ihn mit g : : : fis,
: : : : zweiten : : : : : d : : : cis,
: : : : dritten : : : : : a : : : gis,
: : : : vierten : : : : : e : : : dis,
: : : : fünften : : : : : h : : : ais,
: : : : sechsten kleinen Finger der rechten Hand fis : : : eis,
jetzt bezeichne die geschlossene Hand wieder mit cis und deute auf his,
daß die beiden Scalen, als: c und cis, nur durch ein Bild zu erkennen sind.

Wird jetzt der Schüler bei den diatonischen Scalen die Kreuze nach der jetzt angegebenen Methode einführen, so kann er die Bildung derselben baldigst allein vollziehen, weil er bei jedem eingeführten Kreuze durch das Bild des Fingers zugleich den jedesmaligen Standpunkt der Tonart erkennt, nach welchem die Scala durch dasselbe versetzt wird. Z. E. Soll die Scala Cis gebildet werden, so setze man zuerst die Scala C an, weil aus dieser durch das Erhöhen der jedesmaligen vierten Stufe alle Scalen hervorgehen, und bezeichne den Standpunkt derselben mit der geschlossenen Hand.

Hebt der Schüler den zweiten Finger auf, so sagt er dabei d, und zeigt zugleich bei dieser Scala das auf der siebenten Stufe stehende Kreuz — cis — an.

Nun folgt der dritte Finger, welcher die Scala a mit drei Kreuzen, und auf dessen siebente Stufe gis andeutet.

Wird nun nach der Hinweisung des vierten Fingers vor d ein Kreuz gesetzt, so ist dadurch die Scala nach e versetzt.

Nach der Andeutung des fünften Fingers verfahren, erhält die Scala h auf ihre siebente Stufe vor a das fünfte Kreuz, und

nach der Anzeige des kleinen Fingers der rechten Hand die Scala fis auf der siebenten Stufe vor e ihr sechstes Kreuz, und

endlich nach dem Bilde der geschlossenen Hand, die Scala cis auf der siebenten Stufe vor der Note h ihr siebentes Kreuz.

§. 3.

Die doppelt versetzte Bildung der Scalen.

Befolgen wir nun, wie vorher das Einführen der Versetzungszeichen, nach folgender Regel, daß wir jetzt auf die jedesmalige siebente Stufe statt des einfachen Kreuzes gleich ein Doppelkreuz setzen — weil dadurch das auf der siebenten Stufe neu hinzugefügte Kreuz im Schreiben erspart wird — und fahren dann jedesmal mit Nachsetzen der einfachen Kreuze fort bis an die Scala cis, endigen dort aber darum, weil wir das jedesmalige neue Kreuz der siebenten Stufe gleich beim ersten Kreuze schon in ein doppeltes verwandeln wollen, so ist dadurch eine Scala noch um eine chromatische Stufe höher gesetzt, als sie schon als eine versetzte nach dem Standpunkte ihrer Noten steht. — Vergleiche die Scalen-Tabelle No. 1., welche zeigt, daß die doppelt versetzten Scalen, welche mit den einfachen parallel auf einer Stufe stehen, statt des einfachen Kreuzes ein Doppelkreuz erfordern. —

Da die Scala cis schon einen halben Ton höher als wie die C-Scala steht, so schreiten wir jetzt von cis nach gis, wie vorher von c nach g; setzen die Scala zu gis an, welche, nach ihrem gegenwärtigen Stufen-Verhältnisse, noch C-Scala ist, und nach dem Standpunkte als G-Scala betrachtet, eine chromatische Stufe

höher in die Gis-Scala verwandelt werden soll. Setzen wir ferner auf die siebente Stufe — vor f — statt des einfachen Kreuzes gleich ein Doppelkreuz — weil dadurch, nach der oben angegebenen Regel, das Nachsetzen des neu zugefügten Kreuzes erspart wird — und fahren nun mit den einfachen Kreuzen bis an das letzte — vor h — fort, sie in der Ordnung nach den Bildern der Finger einzuführen, so wird uns die chromatische Scala von der Richtigkeit derselben überzeugen. Nun zeigt die Gis-Scala, — statt des einfachen Kreuzes bei der G-Scala — ein Doppelkreuz und sechs einfache.

Setzen wir die fünfte Stufe zur neuen Scala an, so schreiten wir eben so von gis nach dis, wie vorher von g nach d fort, nur daß wir statt bei der D-Scala zwei einfache Kreuze, jetzt gleich zwei doppelte setzen, weil die Scala dis zwei doppelte und fünf einfache erfordert.

Nehmen wir die fünfte Stufe von dis zur Scala ais *), so erhalten wir nach dem jetzigen Verfahren, drei doppelte und vier einfache Kreuze.

Nun geht die Nachbildung in der Fortschreitung nach der Quinte bis doppelt cis, unter gleichen Verhältnissen wie vorher, fort.

Anmerkung.

Jetzt erhalten die Finger mit der parallel auf einer Stufe befindlichen Scala gleiche Namen, welche aber hier bei den doppelt versetzten Scalen, in Doppelkreuze verwandelt, genannt werden, als:

die geschlossene Hand, C-Scala, hat o,

erste Finger,	g	„	„	fis,	die	Gis-Scala	doppelt	fis	u.	6	einf.	Kreuze.
zweite „	d	„	„	cis,	„	dis	„ „	cis	„	5	„	„
dritte „	a	„	„	gis,	„	ais	„ „	gis	„	4	„	„
vierte „	e	„	„	dis,	„	eis	„ „	dis	„	3	„	„
fünfte „	h	„	„	ais,	„	his	„ „	ais	„	2	„	„
sechste „	fis	„	„	eis,	„	dopp. fis	„	eis	„	1	„	„
die geschlossene Hand	cis	„	„	his,	„	dopp. cis	„	his	„	0	„	„

---

*) Da jetzt chromatische Stufen von doppelt versetzten zu entlehnen sind, so muß einem Doppelkreuze noch ein einfaches zugefügt werden, um die chromatischen Stufen nach der Regel entstehen zu lassen. Siehe §. 6.

§. 4.

Der jetzt angenommene Endpunkt der Bildung der Scalen nach der Quinte.

Da das Scalenbilden nach dieser Ordnung in der Theorie kein Ende findet, wohl aber in der Praxis, wo wir durch die chromatische Scala überzeugt sind, daß es in der Ausübung, nach der Verschiedenheit des Tons, nur zwölf Tonarten giebt; so beschließen wir die weitere Nachbildung nach dieser Ordnung. Werden in mehr als zwölf Tonarten Scalen gebildet, so stimmt die dreizehnte Tonart wieder mit der ersten im Tone harmonisch zusammen, als z. E. die Scala his, ist mit der Scala c, doppelt fis mit g u. s. w. im Tone gleich, wovon uns die Claviatur den Beweis in der Praxis giebt.

§. 5.

Die Scalen werden absteigend gebildet.

Nachdem folgende auf- und absteigende chromatische Scala an die Tafel geschrieben ist, zeige man dem Schüler, daß jetzt die in absteigender Folge laufenden chromatischen Stufen von der vorhergegangenen diatonischen, durch das Erniedrigungszeichen — das b — entlehnt werden. Wird dem Schüler auf der Claviatur gezeigt, daß die vorher aufsteigenden chromatischen Stufen, als ais von a, gis von g ꝛc. abstammend, jetzt aber in umgekehrtem Verhältnisse — absteigend — durch das Erniedrigungszeichen (b) als: von h — hes, von a — as entlehnt sind, so wird er sich alsbald überzeugt halten, daß diese chromatischen Stufen ein und dieselben sind, und jetzt nur unter einer andern Gestalt erscheinen, als wie sie aufwärts stiegen, als:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

Ist der Schüler noch mit der Regel vertraut gemacht: daß von einer diatonischen Stufe, welche durch ein Kreuz versetzt ist, die absteigende chromatische durch ein Auflösungszeichen (♮), und von einer durch ein Doppelkreuz versetzten, durch ein Auflösungszeichen und ein Kreuz abgeleitet wird — siehe hierüber §. 6. — so fährt er dann weiter fort, die Scalen absteigend zu bilden, wie die Scalentabelle No. 2. zeigt.

§. 6.

Die Entlehnung der chromatischen Stufen, und die Eigenschaft der Versetzungszeichen.

Da jede chromatische Stufe aufsteigend einen halben Ton höher von einer diatonischen Stufe hervorgeht, so erfordert eine solche Ableitung das einfache Erhöhungszeichen. Halten wir diese Regel fest, und fügen einer jeden abzuleitenden chromatischen Stufe ein Erhöhungszeichen mehr hinzu, als sich vor der diatonischen schon befindet, so sind hiermit in allen vorkommenden Fällen die chromatischen Stufen entlehnt.

Befindet sich aber die diatonische Stufe durch ein Erniedrigungszeichen mit einem b versetzt, so tritt das Auflösungszeichen oder b-Quadrat (♮) an die Stelle des einfachen Kreuzes, weil diesem die Eigenschaft beigelegt ist: eine versetzte Note wieder in eine unversetzte zu verwandeln.

Folgendes Beispiel zeigt aufsteigend alle vorkommende Fälle, als:

In absteigender Folge verhält sich dieß aber alles im Gegentheil, indem hier das b, welchem die Erniedrigung einer chromatischen Stufe beigelegt, jetzt an die Stelle des Kreuzes tritt. Soll daher in absteigender Folge von einer diatonischen Stufe die chromatische entlehnt werden, so erfordert dieß das Erniedrigungszeichen, das b; von einer mit einem Kreuz versetzten, das Auflösungszei-

chen (♮); von einer mit einem Doppelkreuz versetzten, ein Auflösungs- und einfaches Erhöhungszeichen; bei einer mit b versetzten ein doppelt b, und bei einer diatonischen Stufe mit einem doppelten b versetzten, die chromatische ein dreifaches b, als:

§. 7.

Die Scalen in der Fortschreitung nach der Tonart der Quarte versetzt.

Wir wollen die Scalen nach vorigen Stufenverhältnissen fortbilden, aber in einer andern Ordnung fortschreiten, und zwar statt der fünften Stufe, jetzt die vierte nehmen, und dieß die Quarten-Fortschreitung nennen.

Der Wendepunkt, welcher uns aus einer Tonart nach der andern in die Quinte führt, liegt auf der vierten Stufe einer jeden Scala. Wird das Erhöhungszeichen vor der vierten Stufe, oder bei der Scala der Quinte vor der siebenten Stufe wieder weggenommen, so ist die Scala wieder um eine Quinte absteigend, oder eine Quarte aufsteigend versetzt, als sie vorher stand. Verfahren wir so mit der Scala c, und erniedrigen jetzt die siebente Stufe h mit einem b, so versetzen wir dadurch die Scala nach der Tonart der Quarte.

Fahren wir nun nach dieser Regel fort, und setzen die vierte Stufe als erste an, und führen die durch die jedesmalige erniedrigte siebente Stufe entstandenen Erniedrigungszeichen mit fort, und fügen jeder neuen Scala auf der vierten Stufe ein b mehr hinzu — eben so in der Art, als wie wir durch die erhöhte vierte Stufe nach der Quinte gelangten, und der Scala auf der siebenten Stufe ein Kreuz mehr zufügten — so bekommen wir durch diesen Wendepunkt eben so leicht und so viel Scalen nach der Quarte, als wie wir durch die erhöhte vierte Stufe der Quinte erhielten. — Siehe Scalen-Tabelle No. 3. —

Setzen wir also die vierte Stufe von der C-Scala zu einer neuen Nachbildung an, so erhalten wir, nachdem die vorige siebente Stufe oder die jetzige vierte mit einem b erniedrigt ist, die Scala F.

Nehmen wir die vierte Stufe von f als erste an, und geben jetzt der vierten ein neues b, so ist dadurch die Scala Hes erlangt.

Wird nun die vierte Stufe von Hes wieder als erste angesetzt, und die zwei b's der vorhergegangenen Scalen der vierten Stufe mit fortgeführt, und der vierten Stufe aufs neue ein b zugefügt, so ist die Scala Es gebildet.

Die vierte Stufe von Es bis zu ihrer Octave in Stufen angesetzt, giebt die Scala As, wenn der vierten Stufe noch ein b (nämlich des) gegeben wird, nachdem die Scala die drei vorbemerkten, als: hes, es und as erhalten hat.

Wird jetzt bis ces in eben derselben Progression, wie vorher, fortgefahren, so stehen dann die sämmtlichen Stufen der Scala ces einen halben Ton tiefer, als die der Scala C.

Anmerkung.

Jetzt kann dem Schüler das Einführen der b's nach ihrer Entstehung, mit denselben Fingern und derselben Methode, wie bei den Tonarten der Kreuze, gelehrt werden, nur, daß hier die Finger die Namen der fortschreitenden Quarte mit dem auf jeder Scala der vierten Stufe befindlichen b's erhalten, als:

die Scala	c	hat	o.
"	f	"	hes, erster Finger.
"	hes	"	es, zweiter "
"	es	"	as, dritter "
"	as	"	des, vierter "
"	des	"	ges, fünfter "
"	ges	"	ces, sechster Finger, von der rechten Hand entlehnt.
"	ces	"	fes, geschlossene Hand.

Ist der Schüler hiervon unterrichtet, so wird dann auf dieselbe Weise mit dem Einführen der b's, als wie bei den Kreuzen, bei der fernern Bildung der Scalen verfahren, daß nämlich: wenn in die Scala ein b nach seiner Entstehung gesetzt ist, der jedesmalige Standpunkt derselben von dem Schüler beachtet wird.

§. 8.

Die doppelt versetzte Bildung der Scalen nach der Tonart der Quarte.

Verfahren wir bei den doppelt versetzten Scalen nach der Quarte mit dem Einführen der doppelten b's eben so nach der Methode, als wie mit dem Einführen der Doppelkreuze nach §. 3.; und setzen das der jedesmaligen vierten Stufe mehr hinzugefügte b beim ersten Einführen auf dieser Stufe gleich ein doppeltes an, so ersparen wir dadurch das Nachsetzen, weil wir die mit b's versetzten Scalen, jetzt noch um eine chromatische Stufe tiefer setzen wollen. Schreiten wir daher von der Scala ces durch die erniedrigte siebente Stufe nach der Scala fes, so vollziehen wir diesen Uebergang in derselben Art, als wie von cis nach gis. Z. E. Wird die Scala zu fes angesetzt, so erhält die vierte Stufe statt einem einfachen b, gleich ein doppeltes, die einfachen b's, als: es, as, des, ges, ces und fes werden beibehalten und auf ihrem erforderlichen Standpunkte fortgeführt. Um so viel, als nun bei weiterer Nachbildung durch das Erniedrigen der siebenten Stufe oder Zufügen auf der vierten doppelte b's anwachsen, um so viel vermindern sich die einfachen, und zwar eben so, wie bei den doppelt versetzten Scalen der Doppelkreuze.— Vergleiche hierbei die Scalentabelle No. 3. — und über den Umfang dieser Bildung: §. 4. —

Anmerkung.

Die Finger erhalten mit den, parallel auf einer Stufe der Scala befindlichen, gleiche Namen, welche aber jetzt bei den doppelt versetzten Scalen in doppelte b's verwandelt, genannt werden, als:

c,	hat	o.									
f,	„	1	b,		fes	hat	1	doppelt	b	und 6	einfache.
hes,	„	2	b's	dopp.	hes	„	2	doppelte	b's	„ 5	„
es,	„	3	„	„	es	„	3	„	„	„ 4	„
as,	„	4	„	„	as	„	4	„	„	„ 3	„
des,	„	5	„	„	des	„	5	„	„	„ 2	„
ges,	„	6	„	„	ges	„	6	„	„	„ 1	„
ces,	„	7	„	„	ces	„	7	„	„	„ 0	„

§. 9.

Die Scalen nach der Fortschreitung der Quarte absteigend zu bilden.

Nach §. 5. steht eine absteigende diatonische Scala mit der aufsteigenden in gleichen Stufenverhältnissen, wobei nur die chromatischen Stufen absteigend anders, als aufsteigend erscheinen, — weil die erstern durch das b, und die letztern durch das ♯ entlehnt werden; — daher kein wesentlicher, sondern nur ein scheinbarer Unterschied statt hat.

Werden jetzt nach Anleitung der Scalen-Tabelle No. 4. Scalen absteigend gebildet, so zeigt §. 6., wie vorher, die Regel der abzuleitenden chromatischen Stufen.

§. 10.

Der Akkord, oder die Zusammenstimmung.

Jede Scala gründet sich auf eine Haupttonart, und zwar auf diejenige, von welcher die meisten Stufen harmonisch rein zusammen stimmen, wenn diese auf einmal hörbar in Zusammenklang gebracht werden. Diese Zusammenstimmung aber nennen wir einen Akkord, welcher auf der ersten, dritten, fünften und achten Stufe der Scala sich befindet. Da nun die achte Stufe mit der ersten im Tone gleich ist, so wollen wir uns nur mit der ersten, dritten und fünften als mit einem harmonischen Dreiklange oder rein harmonischen Akkorde beschäftigen, und über die erste Stufe der Scala — als über den Hauptgrundton — die dritte und fünfte Stufe setzen.

Wird der Schüler auf der Claviatur in der Fingerleiter darauf aufmerksam gemacht, daß sein erster, dritter und fünfter Finger der rechten Hand, und der fünfte, dritte und erste der linken sonach auf diesem Akkorde liegen, so ist er auch bald damit vertraut. Hierbei noch folgende Regeln:

Wenn der Standpunkt des Akkords auf dem Liniensystem in Noten sich so

befindet, daß der Grundton desselben (als die erste Stufe der Scala) — auf einer Linie steht, so ist die dritte und fünfte Stufe ebenfalls auf den zunächst darüber stehenden Linien zu bemerken. Steht aber die erste Stufe über einer Linie, so steht auch die dritte und fünfte Stufe über den nächstfolgenden Linien, wobei die Versetzungszeichen der Scala genau zu beobachten sind.

Der Schüler schreibe hierauf jede Scala mit dem Hauptakkorde der Tonart nach der Quarte und Quinte (um beide gleichzeitig zu memoriren) und setze dabei in einem darunter stehenden Liniensysteme den Grundton im Baßschlüssel hinzu, wie folgendes Beispiel zeigt:

Anmerkung.

Nachdem der Schüler mit der Bildung der Scalen und mit dem Akkorde bekannt gemacht ist, schreibt er die diatonischen Scalen nebst den chromatischen auf linirtes Papier, so wie auch alle fernere theoretischen Arbeiten, damit er dieselben, wenn sie seinem Gedächtniß entgehen sollten, durch Repetitionen leicht wieder zurückrufen kann.

§. 11.

Die in der Fortschreitung aufsteigenden Tonarten in absteigender Folge.

Jede aufsteigende Fortschreitung der Tonarten nach der Quarte und Quinte muß eben sowohl zu der Geläufigkeit absteigend — in umgekehrter Folge — als aufsteigend erlernt werden. Z. E. Von C bis His geht die Fortschreitung aufsteigend nach Quinten; soll aber dieselbe Fortschreitung von His wieder nach C absteigend geführt werden, so erfolgt dieselbe nach Quarten. Hierbei

beobachte der Schüler die Regeln: daß die erniedrigte siebente Stufe nach der Tonart der Quarte, und die erhöhte vierte Stufe nach der der Quinte führt.

§. 12.

Das enharmonische Klanggeschlecht.

Weil die Natur bei der Zeugung der Harmonie aufsteigende Quarten umgekehrt als Quinten, und aufsteigende Quinten, umgekehrt als Quarten zu erkennen giebt, so erzeugen dieselben, wenn aufsteigenden Quarten absteigende Quinten, oder auch aufsteigende, aber vom Endpunkte rückwärts, beigesetzt werden, ein enharmonisches Klanggeschlecht; bei welchem, die auf verschiedenen Standpunkten befindlichen, Tonstufen im Tone einander gleich sind. Da wir mit der Bildung der Tonarten den Umfang des Zirkels, oder die Zahl derjenigen zwölf Tonarten, die sich in der chromatischen Scala vorfinden, mit andern Noten verzweifacht haben, so muß nothwendig ein solches enharmonisches Klanggeschlecht entstehen, sobald von zwei solchen Fortschreitungen die Tonstufen neben einander gesetzt werden. Denn, sobald eine Fortschreitung die zwölf Tonarten durchlaufen ist, so geht dieselbe in der Theorie zwar bis ins Unendliche, aber in der Praxis bleiben alle diese Tonarten nur in dem Zirkel der zwölf Tonarten stehen; weil jede dreizehnte Fortschreitung stets wieder die erste, und die vierzehnte wieder die zweite u. s. w. bildet. Folgende Aufstellung wird davon den Beweis geben:

Man schreite nach Quarten von C bis Doppel-Des; welches in der Fortschreitung die dreizehnte ist; und wieder mit dem ersten C enharmonisch zusammen stimmt. Wird jetzt an Doppel-Des, C, an Doppel-As, G u. s. w. nach Quinten, bis His zurückschreitend, angesetzt, oder auch gleich an das erste C, His gesetzt und von da in absteigenden Quarten nach C damit bis zum Endpunkte geschritten, so ist der Beweis gegeben, daß aufsteigende Quarten absteigende Quinten, und aufsteigende Quinten absteigende Quarten sind und so das enharmonische Klanggeschlecht erzeugen, als:

Anmerkung.

Zur Bezeichnung des enharmonischen Klanggeschlechts dient der darüber gesetzte spitze Winkel.

Wird auf die vorige Weise die Fortschreitung mit Akkorden vollzogen, so erlangt der Schüler eine Uebersicht der Tonarten überhaupt, wenn er dieselbe nach dieser Ordnung so lange fortschreibt, bis er mit der enharmonischen Verwandtschaft derselben vollkommen vertraut ist, als:

§. 13.

Alle Tonarten werden auf ihren natürlichen Umfang, oder auf den Zirkel beschränkt.

Da sich der Umfang der Tonarten, in Rücksicht ihrer Verschiedenheit in der Ausübung nur auf zwölfe beschränkt, so können wir auch die gesammten Tonarten überhaupt auf zwölf solche zurückführen, welche die Ausübung erleichtern; die andern dagegen, welche wegen ihrer vielen Versetzungszeichen dieselbe erschweren, einstweilen außer dem Bereich unserer Betrachtung lassen. Denn warum sollten wir uns mit solchen Tonarten, als z. B. mit Doppel-Des oder His beschäftigen, da in der Ausübung C-dur dasselbe ist. Beseitigen wir jetzt die unbequemen Tonarten, so können wir den Zirkel derselben in einer solchen Gestalt darstellen, daß derselbe mit C anfängt und endet, und zwar vermittelst der enharmonischen Verwechselung, wie bei vorhergehendem §. verfahren wurde — durch auf- und absteigende Quarten oder Quinten; d. h. wenn aufstei-

genden Quarten oder Quinten absteigende entgegengesetzt werden, wie folgende Aufstellung zeigt:

Anmerkung.

Das Verfahren dabei sey also:

Nachdem die enharmonischen Akkorde nach der Quinten-Fortschreitung von c bis his, und von Doppelt-Des — welches neben c angesetzt wird — bis nach c angeschrieben sind, so wird das neben C-dur stehende Doppelt-Des, das bei g stehende Doppelt-As, das bei d befindliche Doppelt-Es, das bei a stehende Doppelt-Hes, so wie bei e das Fes, und bei h das Ces-Dur davon weggestrichen, und Ges bleibt mit Fis, enharmonisch verwechselt, stehen *).

Nun aber bleiben die absteigenden, gleich hinter fis folgenden Quarten, indem die vorhergehenden bis ces in unmittelbarer Folge weggestrichen wurden, stehen, die in Quinten aufsteigenden Akkorde, als: cis, gis, dis, ais, eis, und his werden jetzt dafür weggestrichen, und die von fis bis auf C absteigenden Quinten, welche stehen geblieben sind, machen mit dem Endpunkte auch gleich wieder den Anfang, weil der Umfang des Zirkels nun völlig durchschritten ist.

Kehren wir den vorstehenden Zirkel um, so erscheinen die Quinten wieder als Quarten, als:

Es ist darum nicht gesagt, daß wir diese Tonarten, welche über den Umfang des Zirkels gehn, von den stehengebliebenen völlig ausschließen und uns wei-

*) Da Ges und Fis in der Mitte des Zirkels stehen, und die Tonarten mit Kreuzen und B'n dort zu gleichen zu stehen kommen, so ist auf dieser Stelle die enharmonische Verwechselung die bequemste, übrigens ist sie bei jedem andern Akkorde eben auch so gut angebracht.

ter nicht mehr mit denselben befassen wollten, nein; im Gegentheil: jemehr wir uns mit dem gesammten Umfange der bereits aufgestellten Tonarten beschäftigen und mit denselben vertraut sind, desto leichter und sicherer wird dadurch die Praxis begründet. Da einem Tonsetzer bei der Composition der Musikstücke unüberschreitbare Gränzen nicht unbedingt vorgeschrieben sind, und er sich daher der entferntesten Ausweichungen in denselben bedienen kann, indem es gänzlich in dessen Belieben steht, in wie weit er den Umfang der Tonarten gebrauchen will, — wovon die neu'sten Kunstprodukte den sprechendsten Beweis geben — so ist es unerläßlich, daß jeder Anfänger in der Musik sich eine ausreichende Kenntniß von den bereits aufgestellten Tonarten erwerbe.

§. 14.

Die Tonarten laufen zweimal durch den Zirkel.

Da die Fortschreitung nach der Quinte als von Doppelt-Des bis His zweimal den Zirkel der Tonarten durchläuft, so erscheinen von Doppelt-Des bis auf C die Quinten in dem ersten Zirkel als absteigende, aber in dem zweiten von C bis His als aufsteigende. Werden den aufsteigenden Quinten absteigende entgegengesetzt, so erscheint nach der obigen Bildung des Zirkels derselbe doppelt.

§. 15.

Die Akkorde nach Willkühr enharmonisch verwechselt.

Ist der Schüler von der Uebereinstimmnng der enharmonisch-verwandten Akkorde überzeugt, so wird er nach folgender Anleitung zu einer desto vollkommneren Sicherheit gelangen, wenn er jeden Akkord frei, ohne Hülfe der Fortschreitung, mit einem andern enharmonisch zu verwechseln vermag. Das Verfahren dabei sey also:

Man setze drei Scalen, welche der jedesmalige Akkord der Haupttonart durch seine Terz und Quinte zu erkennen giebt, übereinander. Wird mit der C-Scala angefangen, so kommen über dieselbe die beiden Scalen E und G zu

stehen. Sind nun die drei Scalen übereinander gesetzt, durch welche die Scala C auf jeder ihrer Stufen einen Dreiklang erhält, so verwechsele der Schüler mit einem andern hinzugesetzten harmonisch gleichen Akkorde einen jeden der vorher aufgestellten nach Willkühr enharmonisch, als:

Hierbei muß Nachstehendes wohl berücksichtiget werden:

Wenn die Stufen der Scala mit Akkorden besetzt sind, so hat der Schüler denjenigen Akkord, den er zur enharmonischen Verwechselung hinzusetzt, bei seinem Standpunkt: nach folgenden Regeln zu ermessen, als:

Steht die Grundnote des hinzugesetzten Akkordes eine diatonische Stufe höher, so macht beide in der enharmonischen Uebereinstimmung das Doppel-B gleich; steht aber dieselbe eine diatonische Stufe tiefer, so verleihet beiden diese Eigenschaft das Doppel-Kreuz.

Die Entfernung um eine chromatische Stufe höher macht beide das b, und um eine chromatische tiefer das ♯ harmonisch gleich.

Ist aber die Entfernung um eine chromatische Stufe weiter, als eine diatonische Stufe beträgt, so ist nach dem Ermessen ihres Standpunkts noch ein ♯ oder b erforderlich. Folgende Noten machen es anschaulicher; als:

Nachdem der Schüler diese oben stehende Scala mit ihren Akkorden enharmonisch verwechselt hat, schreibe er die Scala G und behandle sie wie vorher die Scala C. Auf diese Art fahre er mit den Scalen fort bis fis; setze dann die Scala Ges zur allgemeinen enharmonischen Verwechselung zu absteigenden Quinten

an, bis er nach dieser Folge, als: des, as, es, hes, f wieder nach C hin zurückgeschritten ist, wie §. 13. der Zirkel der Tonarten lehrt.

Anmerkung.

Da alle folgende Aufgaben den Umfang der Tonarten des Zirkels erfordern, so schreibe der Schüler dieselben stets so, wie oben gelehrt worden ist.

§. 16.

Die enharmonische Verwechselung der Scalen.

Wenn die enharmonische Uebereinstimmung der Akkorde dem Schüler vollkommen einleuchtet, so wird er auch finden, daß da, wo die Akkorde enharmonisch übereinstimmen, sich es auch so mit den Scalen verhält, indem die Scala Doppelt-Des und His mit der Scala C harmonisch gleich ist.

Schreibt nun der Schüler die dazu gesetzte harmonisch-gleiche Scala in ein darunter stehendes Linien-System mit Noten im Baßschlüssel, so wird er dieselbe mit Vortheil anwenden, indem er dadurch über die Tonstufen eine bessere Uebersicht erlangt.

Der Schüler fahre nach folgender Angabe im Zirkel fort, als:

Nachdem die oben stehende Scala aufgeschrieben ist, werden zu der untern die Noten erst nach ihrem natürlichen Standorte (als C-Scala) hingesetzt. Ist dieses geschehen, so fügt man die erforderlichen Versetzungs-Zeichen nach der Stufenfolge bei und bringt die Stufe selbst mit der jedesmaligen überstehenden (in der obern Scala) in Erwägung, z. B. wenn die vierte Stufe der Scala C mit f, und

dieselbe Stufe bei der harmonisch-gleichen Scala Doppelt-Des, mit Doppelt-Ges rc. dargestellt wird.

§. 17.

Das gegenseitige Verhältniß der Intervalle von einem angenommenen Grundtone aus gerechnet.

Betrachten wir das Intervall der ersten und achten Stufe einer Scala, so finden wir beide um eine Octave oder acht Töne von einander entfernt, und diese verhalten sich im Tone nach dem arithmetischen Verhältnisse wie: Eins zu Zwei. Allein aus methodischen Gründen ist es vortheilhaft, wenn die erste und achte Stufe in Eine Klasse gestellt, und beide nur als Octave angenommen werden, indem das natürliche Verhältniß dagegen nichts einwendet. Dadurch gewinnen wir, indem nach diesem Verhältnisse die Stufen der Scala von der ersten, oder von einer, um eine Octave tiefer stehenden, Stufe im Basse berechnet, keine größern Intervalle erfordern, als nur solche, die in dem Umfange einer Octave liegen.

Hiernach wollen wir den gegenseitigen Abstand aller Tonstufen überhaupt von dem im Basse liegenden Grundtone, welcher demnach mehrere Octaven tiefer stehen kann, nur in dem Bezirke einer Octave liegend, berechnen.

Wir beziffern und benamen daher von jetzt an Alle Intervalle nach folgenden natürlichen Abstands-Verhältnissen, als:

8 Octave. 2 Secunde. 3 Terz. 4 Quarte. 5 Quinte. 6 Sexte. 7 Septe. *) 8 Octave.

*) Da die Septe auf diesem Standpunkte ein größeres Intervall als eine natürliche Septe ist, so bleibt dieselbe hiervon ausgenommen.

Ein Akkord besteht demnach, von seinem Grundtone an gerechnet, aus der Octave, Terz und Quinte; als:

§. 18.

Die Versetzung der Intervalle eines Akkords bei liegenbleibendem Grundtone.

Jeder Akkord ist einer mehrfachen Versetzung fähig, so wie sein zusammengesetztes Verhältniß zeigt; wir beschränken uns aber nur auf drei. Wird bei der ersten Versetzung die Octave, und bei der zweiten die Terz oben gesetzt, so erscheint er in folgender Gestalt. (Wir wollen den Akkord, wo die Quinte oben steht, die Grundlage, wo die Octave oben steht, die erste Versetzung, und wo die Terz oben steht, die zweite Versetzung nennen.) Z. B.

Grundlage. 1ste Versetzung. 2te Versetzung.

Hat man hierbei als Regel bemerkt, daß die Quinte, wenn sie oben steht, die Terz und Octave; die Octave die Quinte und Terz; die Terz die Octave und Quinte unter sich erfordern: so wird alsbald diese Versetzung, von dem Schüler durch den Zirkel gesetzt, klar erscheinen.

Die Versetzung in Ziffern zeigt sich in folgender Gestalt, als:

```
          3
      8⌒̇ 8
  5⌒̇5 ˙ 5
  3 ⌣3  ⌣
  8̇
```

woraus der Schüler ersieht, daß aus der Grundlage zur ersten Versetzung und aus der ersten zur zweiten jedesmal zwei Ziffern mit ihren Tonstufen parallel, wie es die Bogen zeigen, liegen bleiben; so auch, daß das jedesmalige unten liegende Intervall bei der folgenden Versetzung oben zu stehen kommt, wie es die Punkte andeuten.

§. 19.

Den Stufen der Scala wird ihre Harmonie untergelegt, aus der sie nach der Natur hervorgegangen sind.

Daß die Stufen der Scala sich nicht nur allein melodisch aneinander fügen, sondern auch denselben, um sie harmonisch erscheinen zu lassen, ihre Harmoni, aus welcher sie selbst hervorgegangen sind, untergelegt werden kann; dieß ist für die Musik von größter Wichtigkeit, weil darauf die ganze Musik in harmonischer Hinsicht gestützt ist und fortgebaut wird. Um aber dieses zu erlangen, ist es nöthig, daß man die, zu allen Stufen gehörige, Harmonie, welche sie nach der Natur an sich tragen, oder aus der sie selbst entlehnt sind, ermittele, damit man ihnen keine falsche unterlege. Daß die erste, dritte, fünfte und achte Stufe den Akkord der Haupttonart bilden, — §. 10. — das muß uns auch Beweis seyn, daß diese Stufen keine andere Harmonie, als diese, erfordern. Schließen wir auf die Verwandtschaft der Töne, daß bei einer Haupttonart der Akkord der Quarte und Quinte die beiden nächsten Verwandten sind, und daß dieselben mit der Haupttonart die Grundverhältnisse der Musik bilden, so müssen sich auch die übrigen Stufen auf die Harmonie derselben Akkorde begründen, weil sie nach der Verwandtschaft der Töne keine näher verwandten, als diese beiden Akkorde, haben.

Wir wollen nach dem vorigen §. mit einer Haupttonart die beiden Akkorde der Quarte und Quinte mit ihren Versetzungen, als ihre beiden Mitherrscher zur

Begleitung der Scala, verbinden, und zwar den Akkord der Quarte: Sub-Dominant, — mitherrschenden Akkord, — den Akkord der Quinte: Dominant, — herrschenden Akkord, — und den Akkord der Haupttonart: Tonika — nennen.

Zu diesem Behufe (um die Scala mit drei Grundverhältnissen zu begleiten) setzen wir nach dem vorigen §. die zur Tonika C gehörigen beiden Akkorde, als: den Sub-Dominant und Dominant mit ihren Versetzungen noch einmal her, welche von dem Lehrer an die Tafel zu schreiben sind, wie jetzt folgt, als:

Akkord der Quarte. Akkord der Quinte.

Tonika. Sub-Dominant. Dominant.

Ist ferner die Scala angesetzt und jede ihrer Stufen abgetheilt, so wird hierauf unter die erste, dritte, fünfte und achte Stufe der Grundton der Haupttonart mit dem Namen Tonika in den Baß gesetzt, mit Bogen an einander gezogen und dann das darüberstehende Verhältniß der Intervalle der Scala zum Grundtone bezeichnet, als: auf der ersten Stufe die Octave, auf der dritten die Terz, auf der fünften die Quinte, und auf der achten wieder die Octave, wie folgt:

Tonika.

So geben die vier bezeichneten Stufen von selbst zu erkennen, daß sie auf

diesem Standpunkte aus der Tonika hervorgegangen sind, und zwar die erste Stufe, (wo die Octave oben steht,) aus der ersten Versetzung, die dritte Stufe, (wo die Terz oben steht,) aus der zweiten; die fünfte Stufe, (wo die Quinte oben steht,) aus der Grundlage, und die achte Stufe, wie die erste, wieder aus der ersten Versetzung.

Werden nun diese Stufen mit der Harmonie, wie sie bei der versetzten Tonika stehen, begleitet, so erhält die Scala dann folgende Gestalt:

Daß die zweite und siebente Stufe aus dem Dominant hervorgegangen ist, (nämlich die zweite Stufe als Quinte, und die siebente als Terz,) dieß wird der Schüler, sobald er diese beiden Stufen mit denen, (bei dem Dominant befindlichen,) versetzten vergleicht, selbst auffinden.

Werden nun diese zwei Stufen nach dem Standpunkte, wie sie beim Dominant auf der Grundlage und zweiten Versetzung stehen, begleitet, und der Grundton mit seinem Namen auf die zweite und siebente Stufe mit Bogen untergesetzt, so erscheint die Scala dann in folgender Gestalt:

Dominant.

Die jetzt noch zu begleitende vierte und sechste Stufe zeigt eben wieder so deutlich, daß sie aus keiner andern Tonart, als aus dem Sub-Dominant hervorgegangen ist, und zwar die vierte Stufe als Octave, und die sechste als Terz.

Werden diese Stufen wieder nach dem Standpunkte, (wie sie beim Sub-Dominant auf der ersten und zweiten Versetzung stehen,) begleitet, und der Baß auf die vierte und sechste Stufe, (mit Bogen bemerkt,) dazu gesetzt, so erscheinen nun die sämmtlichen Stufen mit der Harmonie begleitet, aus welcher eine jede nach ihrem Ursprunge hervorgegangen ist, in folgender Gestalt, als:

Dominant.

Sub - Dominant.

Tonika.

Betrachten wir jetzt die Stufen der Scala nach dem Standpunkte und ihrem gegenseitigen Verhältnisse als Intervalle zu den Basse, so wird sich die Richtigkeit der Harmonie daraus mit dem Beweise ergeben; daß wir die ersten drei Stufen auf ihren Ursprung zurückführen, wo wir die folgenden drei durch Nachahmung erhielten. Da sich nun die ersten drei Stufen als Octave, Quinte und Terz zeigen, und die drei folgenden Nachgeahmten sich eben wieder nur als drei solche zu erkennen geben, so folgt schon hieraus, (und auch daraus, daß die Mittelstimmen bei diesen drei Stufen mit dem Basse auf ähnliche Art fortschreiten, als bei den drei ersten) daß diese drei letzten eben so begleitet werden müssen, als die drei erstern. Wollten wir auf eine ähnliche Art weiter gehen, so müßte jetzt wieder eine Octave folgen; weil wir aber die Fortschreitung von der sechsten zur siebenten Stufe unterbrechen mußten, um wieder nach der Tonika zu gelangen, so erscheint jetzt die an die sechste angesetzte diatonische siebente Stufe als Terz des Dominanten, und die achte wieder (wie die erste) als eine Octave.

Anmerkung.

Ist der Schüler mit dem Satze vertraut, daß auf der ersten, dritten, fünften und achten Stufe die Haupttonart unter dem Namen: Tonika, und auf der zweiten und siebenten Stufe der Akkord der Quinte unter dem Namen: Dominant, auf der vierten und sechsten Stufe aber der Akkord der Quarte unter dem Namen: Sub-Dominant — aus den versetzten Akkorden sich befinden, so fährt er dann weiter damit fort, die Scalen durch den Zirkel harmonisch zu begleiten, bis er hierin vollkommene Sicherheit erlangt.

§. 20.

Die Entstehung der verbotenen Quinten und Octaven.

Da die Natur bei der Zeugung der Harmonie keine solche Stufenfortschreitung, als die, welche zwischen der sechsten und siebenten Stufe der Scala in den beiden Mittelstimmen mit dem Basse statt findet, zu erkennen giebt; so müssen wir eine solche Fortschreitung auch nothwendig beseitigen. Aber woher ist diese Quinten-Fortschreitung, welche, näher betrachtet, unser Ohr beleidigt, entstanden — da wir überzeugt sind, daß wir die Scala mit ihrer, aus der Natur entlehnten, Harmonie doch richtig begleitet haben? —

Gehen wir abermals auf den Ursprung der Scala, wie bei dem vorigen §. zurück, so steht uns noch im frischen Andenken, daß bei der siebenten Stufe die naturgemäße Fortschreitung, welche von Quarte zu Quarte führt, unterbrochen ist, weil wir, (um wieder nach der Tonika zu gelangen,) dahin den Dominanten setzen mußten. Nun muß nothwendig durch die gerade Bewegung des Dominanten, welcher unmittelbar nach dem Sub-Dominanten folgt, eine Quinten- und Octaven-Fortschreitung mit dem Basse in gleichen Stufen entstehen, die eben (aus dem Grunde, weil die Natur uns dergleichen Fortschreitung nicht zu erkennen giebt, daher unser Ohr sie auch nicht gut verträgt,) verbotene Quinten und Octaven genannt werden, und überall, wo sie sich zeigen, zu vermeiden sind.

Doch entgehen wir diesen in gerader Bewegung, fortschreitenden Quinten

und Octaven dadurch, wenn wir der Natur durch einen andern hierzu gezeigten Weg, welchen sie zu Vermeidung derselben durch den von ihr entlehnten Dominanten-Akkord, und durch das Gesetz der Resolution uns an die Hand giebt, treu bleiben. —

Anmerkung.

Ehe die Lösung der verbotenen Quinten und Octaven geschehen kann, muß erst der Schüler zuvor mit dem Dominanten-Akkorde, und dem Gesetze der Resolution bekannt gemacht werden.

§. 21.

Der Dominanten-Akkord, oder der Haupt-Mitherrscher der Tonika.

Durch die Aeolsharfe zeigt uns die Natur die Grundbasis der ganzen Harmonie (auf einem Punkte beisammen liegend) an, und diese finden wir in der genauesten Uebereinstimmung in dem Dominanten-Akkorde, wenn wir seinen Dreiklang mit der erniedrigten siebenten Stufe seiner Scala als Septe, und noch ein Intervall (eine Stufe über seiner Octave) als None zufügen; woraus dann die Tonika sich durch das Gesetz der Resolution erzeugt. Da aber diese vollkommene Begleitung in den dissonirenden Verhältnissen der Töne steht, (welche in unserm Ohre unangenehme Gefühle erwecken,) so begleiten wir seinen Dreiklang gewöhnlich nur mit der Septe und lassen die None davon zurück, oder mit dem Gebrauche der None, den Grundton fehlen.

§. 22.

Das Gesetz der Resolution, oder die natürliche Fortschreitung der Intervalle.

Da die Intervalle des Dominanten-Akkordes schon bei der Zeugung der Harmonie aus den dissonirenden Verhältnissen nach den consonirenden ein weiteres Fortschreiten — nach unserm Gefühle — an sich verspüren lassen, welches wir,

nach dessen Ermittelung, das Gesetz der Resolution, oder das natürliche Fortschreiten der Intervalle nennen — (und welches in der Natur selbst begründet ist) — so erkennen wir unter diesem Gesetze eine Fortschreitung an, welche nach folgenden unverletzbaren Gesetzen aus dem Dominanten in die Tonika führt. Nämlich:

Die None tritt abwärts, und kann sich in die Octave des Dominanten auflösen. Allein folgen wir der Natur, wie sie uns den Weg nach Quarten zeigt, so resolvirt die None nach der Quinte der Tonika.

Die Septe tritt ebenfalls unterwärts und zwar in die Terz der Tonika.

Quinte *) und Terz treten gemeinschaftlich in die Octave.

Die Octave des Dominanten bleibt als Quinte bei der Tonika liegen, und der Grundton steigt eine Quarte, wie folgende Aufstellung zeigt, als:

§. 23.

Die Lösung der verbotenen Quinten und Octaven.

Betrachten wir nach diesen Gesetzen die drei letzten Stufen einer Scala, so wird uns die Lösung oder Vermeidung der verbotenen Quinten und Octaven sehr leicht werden, wenn wir zugleich dem Dominanten seine, ihm von Natur gehörende, Septe ertheilen, welche wir jetzt als erniedrigte siebente Stufe von der Sub-Dominanten-Octave ableiten. Denn halten wir die Sub-Dominanten-Octave von der sechsten Stufe bei der siebenten anstatt der Octave

---

*) Die Quinte steht zwischen den auf- und absteigenden Intervallen in der Mitte.

auf, und lassen sie auf der achten Stufe der Tonika in die Terz treten, so ist dem Dominant seine Septe gegeben und die verbotene Octave gelöst. — Vergleiche hierbei im Gesetze der Resolution die Octave mit der Sub-Dominanten-Octave auf der sechsten Stufe der Scala. —

Verfahren wir mit den zwischen denselben Stufen der Scala in gerader Bewegung mit dem Basse fortschreitenden, verbotenen Quinten nach dem Gesetze der Resolution, und lassen die, auf der sechsten Stufe stehende, Quinte auf der siebenten und zwar auf der accentuirten Taktzeit (die erste Hälfte des Takts) abwärts in die Terz des Dominanten — und auf der unaccentuirten Taktzeit, (die zweite Hälfte des Takts) — in die Quinte treten, um eine verbotene Octave mit der obern Terz zu vermeiden, so resolvirt dann dieselbe auf der achten Stufe der Tonika in die Octave, und die verbotene Quinte ist gelöst, wie folgende drei letzten Stufen der Scala zeigen, als:

Anmerkung.

Nachdem die, einer Tonika vorhergehenden, verbotenen Quinten und Octaven gelöst sind, so erhält die Tonika, statt der Quinte, die doppelte Octave.

Nach den eben gegebenen Lösungs-Gesetzen schreibe der Schüler die Scalen, oder nur die drei letzten Stufen durch den Zirkel.

§. 24.

Bildung einer Melodie aus versetzten Stufen der Scala.

Setzen wir die Stufen der Scala in einer andern Folge an einander, als sie sich in der Scala selbst vorfinden, so können wir dadurch verschiedenartige Melodien bilden. Z. B.

(Die Ordnung aber, nach welcher diese versetzten Stufen auf einander folgen sollen, und welche die Natur selbst bestimmt, wird später gelehrt.) Für jetzt bemerken wir nur, daß bei dem Baue einer solchen Melodie stets auf den Umfang von acht Takten Rücksicht zu nehmen ist, und daß jedesmal im vierten und siebenten Takte der Dominant, und im letzten die Tonika zu stehen kommen.

Soll man einer solchen, aus Versetzung der Stufen entstandenen, Melodie die Harmonie hinzufügen, so lege man einer jeden Stufe dieselbe Harmonie unter, die sie, nach dem Standpunkte ihrer Scala betrachtet, erfordert, als:

Das Verfahren dabei sey also:

Nachdem die begleitete Scala der Tonart nebenbei angeschrieben ist, werden die Intervalle der Melodie nach ihrem Standpunkte, wie sie auf der Scala stehen, bezeichnet; als: im ersten Takte die Octave und Terz der Tonika — (die bei der Scala auf der ersten und dritten Stufe steht) — im zweiten Takte die Dominant-Quinte und die Tonika-Octave, wo bei der Scala jene auf der zweiten, und diese auf der ersten Stufe u. s. w. befindlich. Ist die Melodie beziffert und der Baß untergesetzt, so werden die beiden Mittelstimmen ebenfalls nach dem Standpunkte, wie diese Stufen auf der Scala stehen, geschrieben, und jedes Intervall nach seinem Standpunkte besonders mit Ziffern bezeichnet.

Ist vorstehende Melodie (nach eben beschriebener Angabe) von dem Schüler begleitet, so schreibe er dieselbe durch den Zirkel, und zwar bei jeder Versetzung

der Tonart — erst die Oberstimme, wobei er jedes Intervall namentlich (wie es auf der Scala steht) in die zu versetzende Tonart überträgt, als: im ersten Takte steht die Octave und Terz der Tonika, welche jetzt bei der Tonart nach der Quinte, durch g und h bezeichnet werden ꝛc. Der Schüler behandelt die weitere Transposition eben, als wenn er eine Scala aus einer Tonart in die andere versetzen sollte. Ist er nun mit der Begleitung der Scalen überhaupt vollkommen vertraut, so vollzieht er die Transposition auch eben so leicht, als er, eine Scala in eine andere Tonart zu setzen, vermögend ist.

Aber derjenige, welcher den Weg nicht gleich selbst finden sollte, suche die weitere Transposition durch Hülfe einer nebenbei gesetzten Scala in der überzutragenden Tonart sich zu erleichtern.

Obige Melodie würde nun bei ihrer Versetzung nach der Tonart der Quinte nach dem Standpunkte ihrer Scala in folgender Gestalt erscheinen, als:

§. 25.

Das Fortschreiten der Intervalle nach dem Gesetze der Resolution bei der Bildung der Scala.

Nachdem das Gesetz der Resolution an die Tafel geschrieben ist, setze der Lehrer den Grundton des Dominanten von der Tonart C an, zu welchem der Schüler in einem oberhalb stehenden Liniensysteme den Dreiklang setzt. Giebt nun der Schüler, auf Befragen des Lehrers, zu erkennen, daß dies der Dominant zum Akkord der Quarte C sey, so kann nach weiterem Auseinandersetzen der erniedrigten siebenten Stufe der Scala G dann dieselbe als Septe über die Quinte des Dominanten mit dem Bemerken hinzugefügt werden, daß nunmehr alle Intervalle nur

nach dem Gesetze der Resolution fortschreiten können, wie das nebenbei Geschriebene zu erkennen giebt.

Wird nun die, durch die Resolution hervorgebrachte, Tonika mit der Octave oben vor dem Dominant gesetzt, und die Septe von dem Dominant weggestrichen, so erhellet aus diesem Verfahren, wie aus dem Dominant und der, durch dessen Resolution hervorgebrachten, Tonika die ersten drei Stufen der Scala hervorgehen. Auf ähnliche Art werden auch die drei folgenden erzeugt. Da die siebente und achte Stufe sich wie Dominant und Tonika verhält, so geht die achte aus der siebenten durch das Gesetz der Resolution hervor.

Hieraus ersiehet man, daß die Dominanten-Quinte von der zweiten Stufe nach der dritten — indem die dritte Stufe durch die Dominanten-Septe entspringt — einer beliebigen Fortschreitung überlassen ist, weil ohne die Ausnahme von der Resolution keine Scala zu bilden möglich wäre. Daher ist diese Fortschreitung der Quinte — auch dann, wenn bei einem Akkorde, wo sie nach der Resolution (statt in die Octave bei dem Mangel einer Terz) in die letztere tritt — als ein aufsteigendes Intervall zu betrachten.

§. 26.

Die Stimmen der Scala werden in vier besondere Linien-Systeme gesetzt.

Um dem Schüler im Allgemeinen eine bessere Ansicht von dem Gange der Mittelstimmen sowohl, als von der Melodie in der Fortschreitung nach der Resolution zu verschaffen, werde er mit jeder Stimme in einem besonderen Liniensysteme beschäftigt, und jede Stimme erhält dann nach den vier menschlichen Stimmen ihren besondern Namen, als: Diskant, (hohe) Alt, (tiefe, weibliche) Stimme; Tenor, (hohe) und Baß, (tiefe, männliche) Stimme.

Die Behandlung der einzelnen Stimmen ist folgende:

Der Lehrer setze die begleitete Scala (wie vorher) auf ein Liniensystem für

den Diskant, aber zwischen diesem und dem Basse bleiben zwei Systeme für den Alt und Tenor frei.

Hierauf werden die beiden Mittelstimmen (als auf der ersten Stufe die Quinte) in das Liniensystem des Alts, und die Terz in das des Tenors gesetzt, und auf diese Art mit einer Stufe nach der andern fortgefahren, bis diese Stimmen ihre angewiesenen Liniensysteme erhalten haben, und der Diskant allein stehen bleibt, nachdem die Mittelstimmen von ihrem ersten Liniensysteme abgelöscht worden sind, wie folgende Aufstellung noch vor der Ablöschung zeigt, als:

Discant.

Alt.

Tenor.

Bass.

Nach Vollziehung desselben wird der Schüler auf das Gesetz der Resolution aufmerksam gemacht, wobei das Fortschreiten der Intervalle mit Strichen, und das Aufhalten mit Bogen angedeutet wird. Werden hierauf die beiden Mittelstimmen, als der Alt und Tenor, wieder abgelöscht, und jede Stimme aufs neue nach den Gesetzen der Resolution geschrieben, so schreitet die Altstimme, vermöge jener Gesetze, nach folgender Angabe fort, als:

Auf der ersten Stufe erhält dieselbe die Quinte der Tonika, welche keine Fortschreitung bindet, weil dies nur beim Dominant der Fall ist. Da aber auf der zweiten Stufe der Dominant, und auf der dritten die Tonika steht und der Alt die Terz erfordert, so tritt dieselbe auf der dritten Stufe der Tonika in die Octave. Nun verhält sich wieder die dritte und vierte Stufe als Dominant

und Tonika. Weil aber bei einer Fortschreitung von Quarten (die der Baß eben jetzt bildet) die vorstehende als Dominant zu der folgenden anzusehen ist, so bleibt die Octave von der dritten Stufe *als Quinte* bei der vierten (*gebunden*) *liegen*. Auf der fünften Stufe gehört dieser Stimme die Terz, und resolvirt auf der sechsten Stufe in die Octave, — weil sich gleichfalls die fünfte Stufe zur sechsten als Dominant verhält — welche wieder auf der siebenten Stufe *als Septe* gebunden liegen bleibt, und auf der achten der Tonika *in die Terz* tritt.

Da nach *gleichen* Gesetzen die Stimme des Tenors auf der ersten Stufe die Tonika-Terz, und auf der zweiten die Octave des Dominanten erhält, so bleibt diese als Quinte der Tonika auf der dritten Stufe gebunden liegen. — (Auf der vierten, fünften und sechsten Stufe wiederholen sich die Intervalle den ersten drei Stufen ähnlich, wie alle vier Stimmen überhaupt. — Vergleiche §. 19.) —

Um aber der verbotenen Quinte auszuweichen, tritt die Quinte von der sechsten Stufe nach der Resolution abwärts, auf der siebenten zuerst in die Terz, auf der *unaccentuirten* Taktzeit in die *Quinte*, und auf der *achten* Stufe der Tonika in die *Octave*.

Folgende Aufstellung giebt von dem Ganzen eine Uebersicht, woraus sich die Wiederholung der Stimmen deutlich erkennen läßt, als:

Discant.

Alt.

Tenor.

Bass.

Hiernach schreibe der Schüler die Scalen durch den Zirkel bis zur erlangten Fertigkeit.

§. 27.

Jeder vierstimmige Satz erhält zu jeder Stimme ein besonderes Liniensystem.

Ist der Schüler davon unterrichtet, jede Stimme der Scala in ein für sie allein bestimmtes Liniensystem zu schreiben, so wird er auch bei einem vierstimmigen Satze zu einer *Melodie* die *Harmonie* nach gleichem Verfahren in vier Systemen zu setzen, vermögend seyn. — Nachdem der Schüler das Ganze zuvor in *zwei* Liniensystemen zu schreiben im Stande ist, bearbeite er den Satz durch den Zirkel, wie folgende Aufstellung zeigt.

Kann hierauf der Schüler auf vorige Weise die folgende Melodie durch den Zirkel schreiben, so wird er in den letzten vier Takten *die Scala* (mit Ausnahme der zweiten Stufe) finden, wobei er die im vorletzten Takte vorkommende *Stufen-Fortschreitung* wohl zu bemerken hat, da sich bei derselben verbotene *Quinten* und *Octaven* zeigen.

§. 28.

Die Fortschreitung nach der Quarte durch die Tonika als Dominant, und das allgemeine Einführen der Septen.

Setzen wir eine Fortschreitung nach Quarten an, so wird sich dabei die jedesmalige vorstehende Tonika zur folgenden Quarte selbst wieder als Dominant verhalten, indem wir mit diesem Verfahren der Natur am treuesten nachahmen, wie sie uns den Weg nach Quarten, in Verbindung mit dem Gesetze der Resolution, lehrt. Da wir davon unterrichtet sind, daß der Wendepunkt nach der Quarte in der erniedrigten siebenten Stufe liegt, so fügen wir der jedesmaligen Tonika die erniedrigte siebente Stufe als Septe hinzu, um sie als Dominant nach der folgenden Quarte resolviren zu lassen.

Die Behandlung dieser Methode sey auf folgende Weise:

Wenn nach obigem Angeben der Baß von Quarte zu Quarte (aber jedesmal doppelt) durch den Zirkel aufgeschrieben ist, so wird in dem darüber stehenden Linien-Systeme über die erste Tonika — bei welcher der Baß nur Einmal nöthig ist — der Dreiklang mit der Quinte oben (und die Intervalle beziffert) aufgezeichnet. Fügt man die erniedrigte siebente Stufe unter der Octave als Septe hinzu,

und läßt das Ganze als Dominant zum Akkorde der Quarte nach den Gesetzen der Resolution fortschreiten, so erfolgt der Akkord der Quarte selbst. Wiederholt man dies jetzt mit der neuerdings erhaltenen Tonika und fügt zum zweitenmale die erniedrigte siebente Stufe als Septe hinzu, um sie als Dominant zur nächsten Quarte zu resolviren; so erscheint nach erfolgter Resolution abermals die Quarte selbst.

Auf folgende Art gelangt der Schüler durch beigefügtes Fortsetzen des Vorigen zur Anschauung desselben.

Dominant. Tonika. Domin. Tonika. Domin. Tonika. ꝛc.
1. 2. 1. 2. 1. 2. ꝛc.

Betrachten wir nun dieses Beispiel als treue Nachahmung der Natur, so bemerken wir, daß bei jedesmaliger Fortschreitung nach der Quarte das vorige

Verhältniß ein Grundverhältniß zu seyn aufhört, weil der vorhergehende Dominant bei jeder Fortschreitung beseitigt wird, und dafür durch die erniedrigte siebente Stufe ein neues Grundverhältniß, nämlich (der Grundton des neuen Sub-Dominanten) hervorgeht. Der vorige Sub-Dominant aber wird zur Tonika, und die Tonika zum Dominant.

Die hier bei dieser, so wie auch bei allen andern Fortschreitungen entstehenden Erhöhungs- oder Erniedrignngs-Zeichen (wie z. B. beim Dominant die Septe,) die aber nur zufällig sind und wesentlich nicht dahin gehören, — sind stets über dem Basse anzugeben, damit der Schüler die Fertigkeit erlange: aus den über dem Grundtone befindlichen Ziffern die Harmonie erkennen zu lernen.

Anmerkung.

In Rücksicht der Versetzungs-Zeichen bei den Ziffern, welche zwar (wie bei den Noten) gleiche Bedeutung haben, bedienen wir uns wegen einer bequemeren Schreibart folgender Abkürzungen, als:

Jedem Grundtone legen wir die Eigenschaft bei, daß derselbe zu seiner Begleitung stets die Harmonie eines Dreiklangs erfordert oder anzeigt, ohne daß demselben die erforderliche Terz, Quinte und Octave beigesetzt würde, sobald sie keine Versetzungs- oder Auflösungs-Zeichen erfordern.

Die Terz, wenn sie ein ♯, b oder ♮ verlangt, erkennen wir, ohne dieselbe beizusetzen, weil wir sie blos durch das erforderliche ♯, b oder ♮ andeuten.

Die Quinte, wenn sie ein solches Versetzungszeichen an sich trägt, wird stets mit der Ziffer bemerkt, und das verlangte Versetzungszeichen, welches eigentlich, wie bei den Noten, vor dieselbe gesetzt werden sollte, der leichtern Schreibart wegen, gewöhnlich hinter (statt vor) die Ziffer gesetzt

Die Septe wird daher, weil sie den Dominant bezeichnet — zur Unterscheidung der Dreiklänge — mit der Ziffer — (nach dem Erfordern mit oder ohne Versetzungszeichen) stets über den Baß gesetzt.

Die Octave wird blos dann, wenn dieselbe gegen ihren Grundton erhöht oder erniedriget werden soll, mit einem Versetzungszeichen versehen, weil wir dieselbe stets aus dem im Basse stehenden Tone erkennen.

Der Kürze wegen bezeichnen wir die bei den Ziffern erforderlichen ♯ blos mit einem, durch die Ziffer gezogenen, Strich; als: ⁊ statt 7♯.

Kann der Schüler den vorher angegebenen Gang der Akkorde nachbilden, so setze er nach gleichem Verfahren diese Fortschreitung zweimal durch den Zirkel laufend, (als von His bis Doppelt-Des,) in unmittelbarer Folge, fort, um bei jeder Tonika mit dem Dominant und dessen Septe genau bekannt zu werden, wie folgt; als:

u. s. w. bis Doppelt-Des.

Anmerkung.

Uebt der Schüler sich nun so, daß er in Beziehung auf das Vorstehende dem Lehrer die Intervalle der sämmtlichen Tonarten mit ihren Versetzungszeichen unfehlbar angeben kann, so wird es ihm wesentlich nützen.

§. 29.

Die bei einem vierstimmigen Satze einzuführende Septe in den Dominant.

Der Septe gebührt der Vorzug bei einem Dominant vor jedem andern Intervalle, und wird statt der Octave oder Quinte gesetzt, weil sie, als Dissonanz betrachtet, der Harmonie mehr Reiz zur Auflösung nach (den rein harmonischen Verhältnissen) der Tonika verschafft; welchen aber kein Dreiklang in dieser Art, seiner Natur nach, zu geben im Stande ist; daher erfordert sie auch im vierstimmigen Satze bei jedem Dominant eingeführt zu werden. Da aber der Dominant zu seiner Harmonie mehr Stimmen verlangt, als sich bei einem vierstimmigen Satze vorfinden, so verfahren wir nach folgender Regel:

Fügt man dem Dominant die Septe bei, so wird dieselbe an diejenige Stelle der Quinte oder Octave gesetzt, welche von beiden der Terz der Tonika zunächst steht, wie folgende Beispiele zeigen; als:

Hier statt der Octave die: Septe. Hier statt der Quinte die: Septe.

Nun gehen wir zwar nach dieser Vorstellung weiter fort, allein wir setzen die Stimmen erst in Dreiklänge ohne die mindeste Bezugnahme auf die Septen. Ist aber der Satz in Dreiklängen vollendet, dann werden die Dominanten aufgesucht, und in denselben, nach der gegebenen Regel, die Septen eingeführt.

Anmerkung.

Der Lehrer setze die Melodie von §. 24. an, welche der Schüler wie vorher begleitet, und dann bringe er nach Vorschrift die Septen hinzu. Jetzt erscheint der Satz, (welchen der Schüler im Zirkel fortzuführen hat,) in folgender Gestalt; als:

Wenn eine Melodie mit der Quinte des Dominanten nach der Terz der Tonika aufsteigt, (als zum Beispiel hier * im fünften Takte,) dann bleibt die Septe davon entfernt, weil durch diese die Tonika die Quinte verlieren, und die Terz doppelt erhalten würde.

§. 30.

Einführung der Septe in die Tonika, wenn sie vor dem Sub-Dominant steht.

Weil nach §. 28. eine vorstehende Tonika sich zur folgenden Quarte als Dominant verhält, so geht daraus hervor: daß, so oft diese Fortschreitung anderswo statt findet, auch jedesmal der Tonika die erniedrigte siebente Stufe als Septe beigefügt werde.

Geht nun in einem vierstimmigen Satze auf der unaccentuirten Taktzeit die Tonika dem Sub-Dominanten voran, so muß derselben die Septe stets zugefügt werden, weil sich die Tonika zum Akkorde der Quarte als Dominant (z. B. C — F — $\frac{c}{b}$) verhält.

Nachstehender Satz, welcher erst, nachdem die Stimmen in Dreiklänge gesetzt sind, die Septen eingeführt erhält, erscheint dann in folgender Harmonie; als:

§. 31.

Theilung der Stimmen bei der Dominanten-Terz und Quinte nach erfolgter Resolution.

Da die Terz und Quinte des Dominanten zusammen in die Octave der Tonika treten, so kann diejenige Stimme, welche die Terz bekommt, mit der zweiten Hälfte der Octave (nach erfolgter Resolution) in die Quinte der Tonika absteigen; weil dadurch der Tonika ein Theil der Quinte, (welcher sonst für sie ganz verloren ginge, wenn die Gesetze der Resolution befolgt werden,) erhalten wird.

Beigesetztes Beispiel erläutert dieses Hülfsmittel.

In dem folgenden Satze sind die Stimmen nach der eben gegebenen Methode geschrieben, zu welchem Behufe wir in jeden Takt drei halbe Noten

setzen und mit $\frac{3}{2}$ Takt bezeichnen, damit die Abwechselung der Dominanten öfterer statt findet; als:

§. 32.

Die vierte Stufe der Scala wird mit dem Dominanten begleitet.

Die Natur giebt den Wechsel der Harmonicenfolge durch die Grundverhältnisse: Tonika, Sub-Dominant und Dominant so zu erkennen, daß bei diesem nach dem Sub-Dominanten der Dominant, aber nicht umgekehrt: der Sub-Dominant nach dem Dominanten folgt. So ist auch die vierte Stufe der Scala, wenn dieselbe entweder unmittelbar auf den Dominanten folgt, oder zwischen zwei Terzen der Tonika steht, nicht die Octave des Sub-Dominanten, sondern die Septe des Dominanten, und muß eben daher mit dem Dominanten begleitet werden.

Anschaulicher wird es dem Schüler werden, wenn wir eine solche Melodie, wo sich die vierte Stufe der Scala als Septe zeigt, durch zwei in einander verwebte Melodien darstellen. Nehmen wir dabei an, daß der jedesmalige Wechsel der Harmonie und Melodie sich in der Mannigfaltigkeit so verhält, daß bei zwei gleichstehenden Stufen oder auch, (wenn zwei verschiedene nur

aus einem Grundverhältnisse hervorgehen,) aus den nächstverwandten stets eine andere dazwischen treten kann; als: z. B. bei der Scala, wo zwischen der ersten und dritten Stufe auf der zweiten der Dominant dazwischen steht. Nun wissen wir schon aus Erfahrung — nach §. 25. — daß die dritte Stufe der Scala durch die Septe des Dominanten hervorgeht, folglich muß auch, wenn der Dominant (mit der Septe oben) dazwischen steht, die vierte Stufe der Scala mit dem Dominanten begleitet werden.

Wir wollen eine Melodie so aufstellen, daß in jedem Takte die Harmonie nur aus Einem Grundverhältnisse und in dem vorletzten aus Zweien hervorgehen soll; als:

Nun mögen in dieser Melodie den Stufen ihre nächstverwandten Grundverhältnisse, (nach auf- und absteigender Stufenfolge,) übereinander gesetzt werden, wie folgende Aufstellung zeigt; als:

Jede der (zweifach dazwischen gesetzten) Stufen kann jetzt in die Melodie aufgenommen werden, weil eine so nahe als die andere mit den nebenstehenden verwandt ist. Aus diesem geht hervor, daß die, im dritten und sechsten Takte befindliche, vierte Stufe der Scala auf dieser Stelle nicht die Octave des Sub-Dominanten, sondern die Septe des Dominanten ist.

Anders verhält sich aber dieselbe in dem siebenten Takte, wo in der ersten Melodie nach der Tonika der Dominant erfolgt, und sie als Septe nicht resolviren könnte. Schon aus diesem Grunde muß sie hier als Octave stehen, dann aber auch deswegen, weil die Grundverhältnisse, (wenn sie in unmittelbarer Folge auf einander einen Satz beschließen,) den vollkommensten Schluß eines Musikstücks hervorbringen.

Wird nun die zweite Melodie mit der nöthigen Harmonie begleitet — welche

wir wieder zu zwei verschiedenen Melodien ansetzen wollen, nämlich: Einmal mit der untenstehenden Stufe der dazwischen gesetzten, und dann mit der obenstehenden — so erscheinen dieselben in folgender Gestalt, als:

Wird die Septe im Diskant aufgenommen, so steht dieselbe nach §. 29. hier anstatt der Quinte, als:

§. 33.

Die achte Stufe der Scala wird mit dem Sub-Dominanten begleitet.

Begleiten wir die Octave der Tonika, wenn dieselbe unmittelbar mehreremale aufeinander folgt, stets mit der Tonika, so erscheint das Ganze — weil die Melodie sowohl, als die Harmonie Stillestand hat —, monoton. Um dieses zu vermeiden, wird die in der Mitte stehende Octave zur Quinte des Sub-Dominanten gemacht, wie folgender Satz zeigt.

§. 34.

Die fünfte Stufe der Scala wird mit dem Dominanten begleitet.

Aus gleicher Ursache, wie die Octave der Tonika, erleidet auch die fünfte Stufe der Scala eine ähnliche Veränderung; indem, wenn sie mehreremale hintereinander folgt, die in der Mitte stehende, als Octave mit dem Dominanten begleitet wird, wie folgt:

§. 35.

Die erhöhete Octave.

Jede erhöhete Stufe der Scala verwandelt sich in eine Dominanten-Terz, und zwar wird die erhöhete Octave der Tonika zur Terz des Dominanten, nämlich: des Akkordes der Secunde, — (bei Gelgenheit der Moll-Tonarten kommen wir auf diesen Punkt zurück) — und tritt, nach geschehener Resolution, in die Octave desselben.

Diese Fortschreitung wird auf folgende Weise zur Ausübung gebracht.

Setzen wir die Tonika C mit der Octave oben und die letztere noch einmal als erhöhete Stufe an, so erhält sie dadurch ihren Standpunkt bei der Scala d auf der siebenten Stufe als Terz des Dominanten, und als solche muß sie nothwendig in die Octave der achten Stufe resolviren. Wird hierauf der Baß und die Mittelstimmen nach dem Standpunkte der Scala beigeschrieben, so ist die Fortschreitung nach dem Akkorde der Sekunde vollzogen. Fahren wir wieder, wie vorher, damit fort, die erhöhete Octave der Tonika und die darauf folgende Octave des Akkordes der Sekunde anzusetzen, so kann der Schüler, vom Lehrer befragt, angeben, auf welcher Scala die beiden Stufen stehen und womit sie begleitet werden. Nach erhaltener Antwort: — auf der siebenten und achten Stufe der Scala E — werden dieselben nun mit dem Dominanten und der Tonika begleitet. Wird dann weiter damit fortgefahren, die Octave zu erhöhen, so ließe diese Fortschreitung, (ohne sich auf den Umfang des Zirkels bis bei His-Dur zu beschränken,) kein Ende finden, wie folgende Aufstellung zeigt; als:

§. 36.

Die erniedrigte siebente Stufe der Scala.

Jede erniedrigte Stufe der Scala verwandelt sich in eine Septe, (und zwar die erniedrigte siebente, wie bekannt, in die Septe des Dominanten bei dem Akkorde der Quarte.) Setzen wir eine Fortschreitung an, die der vorhergegangenen aufsteigend ähnlich ist, aber jetzt in absteigender Folge, (in chromatischen Stufen) so dürfen wir dieselben nicht nach dem Standpunkte ihrer Scalen, wo sie am nächsten bei dem Akkorde der Quarte auf der vierten und dritten Stufe stehen, begleiten, sondern, weil sie sich als erniedrigte siebente Stufen

zeigen, so müssen sie, als solche, (anstatt bei dem Akkorde der Quarte mit Sub-Dominant und Tonika) mit Dominant und Tonika begleitet werden.

Folgende zwei absteigende chromatische Stufen werden als Beispiel zeigen, daß, wenn dieselben nach dem Standpunkte ihrer Scala, oder, wo sie bei dem Akkorde der Quarte auf der vierten und dritten Stufe stehen und mit dem Sub-Dominant und der Tonika begleitet werden, in einem zu weiten Grade der Tonverwandtschaft stehen; als:

Augenscheinlich ist der Verwandtschaftsgrad, als vom Dominanten der Tonika bis zum Sub-Dominanten des Akkordes der Quarte, zu entfernt, da noch ein näherer tonverwandter Akkord da ist; nämlich: die Tonika, welche, wie schon bewiesen, selbst mit der erniedrigten siebenten Stufe verbunden, nach der Quarte führt, wie folgende Aufstellung in weiterer Fortführung zeigt, als:

Das Verfahren hierbei sey also:

Nachdem die ersten beiden Stufen, nach dem Standpunkte ihrer Scalen begleitet, angeschrieben sind; so wird hierauf die Terz des Dominanten als erniedrigte siebente Stufe als Septe nach der Quarte in die Terz resolvirt, beigeschrieben; dann der Baß und endlich die Mittelstimmen hinzugefügt. Wird dabei weiter, so wie vorher, dieses Verfahren beobachtet, so giebt dann der Baß von selbst zu erkennen, daß diese Fortschreitung nach Quarten geht, und wenn wir uns nicht auf den Umfang des Zirkels beschränken, kein Ende hat. —

§. 37.

Die erhöhete vierte Stufe der Scala.

Da jede erhöhete Stufe der Scala sich in eine Dominanten-Terz verwandelt, und zwar in diejenige, bei deren Tonika sie selbst auf der siebenten Stufe der Scala steht, so führt die erhöhete vierte Stufe, wie bekannt, nach der Tonart der Quinte. Erscheint nun dieselbe in einer Melodie, so muß sie auch nothwendig wieder als erniedrigte siebente Stufe nach der Tonika zurückführen, wenn nicht anders zu erwarten steht, daß jede Melodie in dieser Tonart auch *endigt*, worin sie *anfängt*.

Findet sich bei einer, wie eben beschriebenen, Melodie die erhöhte *vierte* Stufe — wo sie auf der Scala der Quinte, als erniedrigte siebente Stufe, auch als *Septe* wieder nach der Tonika zurückführt — *so wird sie nach dem Standpunkte ihrer Scala* — nach §. 36. — statt mit *Sub-Dominant* mit *Dominant* begleitet, wie folgender Satz zeigt; als:

§. 38.

Die erhöhete fünfte Stufe der Scala.

Weil die Regel von den erhöheten Stufen der Scala dieselben stets als Dominantterzen anerkennt, so führt die erhöhete fünfte Stufe nach dem Akkorde der Sexte.

Obgleich wir jetzt aus methodischen Gründen hierdurch in eine der jetzt gewohnten Tonarten, (nämlich in die eines Dur-Akkordes gelangen,) so werden wir in der Folge demungeachtet darauf zurückkommen, daß wir durch diese erhöhete Stufe stets in diejenige Tonart gelangen, welche bei der Tonika die in ihr liegende verwandte Moll-Tonart ist, wo der Akkord statt der Dur-Terz eine Moll-Terz erhält. Doch wir fahren jetzt damit fort, die jedesmalige fünfte Stufe der Tonart zu erhöhen, wobei wir den Zirkel auf einen kleinen Umfang beschränken können; als:

§. 39.

Die Entlehnung der Moll-Tonarten.

Da die Natur uns zeigt, daß sich aus einer Dur-Tonart unmittelbar noch eine andere Tonart entlehnt, welche einen ganz eigenthümlichen Charakter in sich trägt, und die wir wegen ihres sanften Anklanges, der so anziehend auf uns wirkt, eine weiche oder Moll-Tonart, im Gegensatze der Dur- oder harten Tonarten, nennen: so bestimmt diese uns dahin, daß wir sie der erstern untergeord-

net an die Seite stellen, und beide Hand in Hand gebrauchen, um dadurch die Harmonie, der Natur getreu, in ihrer Mannigfaltigkeit nachzuahmen. Dieselbe erlangen wir, wenn wir einer Dur-Tonart einen andern Grundton, (eine Terz unter dem ersten, zufügen,) oder die Dur-Scala mit der sechsten Stufe anfangen, und auf der neu gebildeten siebenten, (worauf der Dominant steht,) ein Erhöhungszeichen geben. Entlehnen wir diese Tonart nach der Natur, so erscheint uns dieselbe zugleich mit der Dur-Tonart, wie folgende Aufstellung zeigt; als:

Nun lassen sich aus den ersten beiden Grundverhältnissen drei Klangstufen bilden, welche mit ihrer Harmonie so erscheinen:

und durch die Nachahmung des dritten Grundverhältnisses und der Stufen selbst, folgende drei:

Fahren wir jetzt, (wie bei der Bildung der Dur-Scala,) fort, und fügen wieder aus den ersten beiden Grundverhältnissen die vorhergehenden sechs Stufen und noch zwei hinzu, so erfolgen diese beiden:

Betrachtet man diese Stufen in ihrem diatonischen und chromatischen Verhältnisse zu einander in der Zusammenstellung, so zeigt uns die chromatische Scala derselben folgende Stufen; als:

Vergleichen wir aber dieselben mit der ihr verwandten Dur-Scala C, so stehen die dort befindlichen chromatischen Stufen, (als die siebente, achte, dritte und vierte Stufe,) hier zwischen der zweiten, dritten, fünften und sechsten; und auf der siebenten Stufe geht wegen der erforderlichen Dominanten-Terz noch eine chromatische hervor, welche aber das diatonische Verhältniß (von der sechsten zur siebenten Stufe) stört. Daher wird in melodischer Hinsicht, sobald man jede Stufe nicht einzeln begleitet, auf das natürliche diatonische Verhältniß zurückgeführt; und zwar in absteigender Folge beliebig entweder so, wie dieselben auf der verwandten Dur-Scala stehen, oder mit Beibehaltung der erhöheten siebenten Stufe.

§. 40.

Die Begleitung der Moll-Scalen.

Werden die Moll-Scalen mit ihrer natürlichen bei sich führenden Harmonie begleitet, und bei der Nachbildung in harmonischer Hinsicht die Dur-Scalen zum Vorbilde genommen, so sind dabei folgende Bemerkungen als Regeln zu beobachten; als:

Die Moll-Terz ist in der Octave der Dur-Tonart enthalten, und steht nur eine chromatische Stufe tiefer und dem Grundtone um so viel näher, als die Dur-Terz.

Da jeder Dominant, der Natur nach, ein Dur-Akkord ist, und eine Moll-Tonart nur nach dem Stufenverhältnisse ihrer verwandten Dur-Tonart gebildet werden kann, mithin auch nur die Versetzungszeichen an sich trägt, welche jener zum Grunde liegen: so ist aus dieser Ursache jede Dominanten-Terz stets besonders zu erhöhen.

Weil der Sub-Dominant, von der vierten bis sechsten Stufe die drei ersten nachahmt, so erfordert auch derselbe, daß da, wo sein Dominant auf der fünften Stufe der Scala steht, die dort eigentlich befindliche Moll-Terz aus obiger Ursache in eine Dur-Terz zu verwandeln ist.

Ist der Schüler hiervon unterrichtet, so begleitet er die zu einer Dur-Scala gehörende Moll-Scala auf folgende Weise.

Ist die Scala angesetzt und der Baß dazu gegeben, so werden die ersten und die folgenden drei Stufen durch Abschnittsstriche abgetheilt; weil dadurch über diejenigen drei Stufen, bei welchen der Dominant stets in der Mitte steht, eine bessere Uebersicht erlangt wird, wie folgende Aufstellung zeigt; als:

Man verfährt hierbei eben so, wie bei den Dur-Scalen; nur ist bei dem Dominanten auf der zweiten und siebenten Stufe, so wie bei der Tonika auf der fünften Stufe, nach der obigen Bemerkung die Terz stets zu beachten.

Anmerkung.

Vortheilhaft ist es hierbei für den Schüler, wenn er auf Befragen des Lehrers, die zu einer Dur-Tonart gehörende Moll-Tonart — welche immer aus der sechsten Stufe der Dur-Scala entlehnt wird — wie auch die sämmtlichen Intervalle beider Tonarten nebst ihren Dominanten durch den Zirkel zu erkennen giebt; als:

Wie heißt die verwandte Moll-Tonart bei C? — A.
Wie heißen die Intervalle der Dur-Tonart? — c, e, g.
Wie heißen die Intervalle der Moll-Tonart? — a, c, e.
Wie heißen die Intervalle bei dem Dominanten der Dur-Tonart? — g, h, d, f.
Wie heißen die Intervalle bei dem Dominanten der Moll-Tonart? — e, gis, h, d.
Zu welcher Dur-Tonart gelangen wir, wenn wir von hier aus nach der Quarte schreiten? — Zu F.

Nun dieselben Fragen in dieser Tonart wie vorher, und dann weiter in dem Zirkel fortgefahren.

§. 41.

Die einer Dur-Tonart zugehörende Moll-Tonart mit ihrem Dominanten.

Wir wollen jetzt einer Dur-Tonart die ihr gehörende Moll-Tonart nebst Dominanten Hand in Hand nach Quarten fortschreiten lassen. Zu diesem Behufe mag sofort jeder Tonart ihr Dominant voraus gehen, weil uns dann, sobald wir das Gesetz der Resolution dabei anwenden, die Tonika von selbst hervorgeht.

Geben wir bei dem Dominanten der Dur-Tonart oben stets die Septe, und bei dem Dominanten der Moll-Tonart die Octave, so erscheint diese Fortschreitung in folgender Gestalt; als:

*) Hätten wir nicht mit H-Dur Ces-Dur enharmonisch verwechselt, so würde statt zu Gis-Moll: H-Dur, bei Ces-Dur: As-Moll erfolgen.

Anmerkung.

Das Verfahren dabei sey nach folgender Methode. Werden die Grundtöne der Dur-Tonarten nach Quarten, mit Weglassung der Moll-Akkorde, (für welche aber ein leerer Raum bei dem Liniensysteme übrig zu lassen ist,) erst allein angesetzt, so ersieht man, daß es die allgemeine Quarten-Fortschreitung nach §. 28. ist. Sind die Grundtöne durch den Zirkel angesetzt, so werden hierauf die, zu den Moll-Tonarten gehörenden, in gleicher Fortschreitung nachgeholt.

Schreibt man nun die Harmonie dazu, so erhält allezeit der Diskant bei dem Dominanten der Dur-Tonart die Septe; bei dem Dominanten der Moll-Tonart aber wird die Octave desselben stets von der vorstehenden Dur-Terz abgeleitet, und bleibt dann bei der Moll-Tonart als Quinte liegen. Hierauf geht nun die Fortschreitung nach dem Akkorde der Quarte; bei welchem eben wieder, so wie vorher, zu verfahren ist.

§. 42.

Die Fortschreitung nach der verwandten Moll-Tonart durch ihren Dominanten.

Wir wollen die vorhergegangene harmonische Fortschreitung noch einmal in dieser Art ansetzen. Dabei soll aber der Diskant eine Fortschreitung nehmen, die derjenigen ähnlich ist, welche das Gesetz der Resolution insbesondere zu erkennen giebt. Das heißt: der Diskant soll, (bei der Fortschreitung von der Moll-Tonart nach dem Dominanten zum Akkorde der Quarte,) keinen Sprung machen; sondern die Intervalle müssen sich so verbinden, daß entweder beim Dominanten der Quarte die Moll-Terz als Octave liegen bleibt, oder stets dasjenige Intervall erhält, welches eine Stufe über oder unter derselben steht. Den Anfang mag jetzt eine Tonika machen, von welcher der Dominant beseitiget ist; von da aus also die Fortschreitung nach der verwandten Moll-Tonart durch den Dominanten der letztern gehen, aber von dieser wieder nach der Quarte der vorhergehenden Dur-Tonart durch den Dominanten, wie jetzt folgt; als:

Anmerkung.

Die Behandlung bei vorstehendem sey überhaupt in der Ansetzung der Grundtöne wie bei dem vorhergehenden §. Weil hier aber nach jedem Grundtone ein Taktstrich erforderlich ist, so wird zu diesem Behufe gleich eine beliebige Anzahl Taktstriche voraus gezogen. Nachdem der Grundton C angesetzt ist, wird der folgende

Takt für den Dominanten der Moll-Tonart leer gelassen, und der Grundton der verwandten Moll-Tonart hingeschrieben — oder auch wieder wie beim vorhergehenden §. gleich in Quarten fort. — Sind die Grundtöne der Dur- und Moll-Tonarten, jedoch ohne die mindeste Beziehung auf ihre Dominanten, durch den Zirkel angesetzt, so werden die Dominanten dann hinterher beigefügt. Dies ist jedoch nicht nöthig, wenn der Schüler vermögend ist, das Ganze in unmittelbarer Folge allein aufzuschreiben.

Um aber dem Diskant eine solche Fortschreitung zu geben, (für welche sich die Gesetze der Fortschreitung überhaupt aussprechen,) sey jetzt Folgendes zur Nachachtung angedeutet: Es muß nämlich an das vorstehende Intervall einer Tonika aus dem darauf folgenden Dominanten dasjenige Intervall gesetzt werden, welches entweder mit dem vorstehenden auf Einer Stufe steht, oder sonst demselben das nächste ist. Z. E. Ist dem Diskant bei C die Octave gegeben, so folgt darauf der Dominant der Moll-Tonart. Dieser bietet aus seiner Harmonie zwei Intervalle: als die Quinte und die Septe, welche der vorstehenden Octave die beiden nächsten sind. Da wir aber den Satz nur in vier Stimmen schreiben, und die Quinte stets davon beseitigen, so nehmen wir von jenen beiden nächsten stets die Septe, welche nun auf der nächsten obern Stufe bei der Tonika-Octave zu stehen kommt. Setzen wir an die Moll-Terz, welche durch die Resolution hervorgeht, wieder die Octave des Dominanten der Quarte, so befinden sich beide wieder auf Einer Stufe. Wird die erhöhete Quinte vom Akkorde der Quarte wieder als Terz des Dominanten angesetzt und resolvirt, so fängt dann bei der folgenden Quarte stets die erste Ordnung wieder an.

Kann nun der Schüler diese harmonische Fortschreitung in zwei Liniensystemen bei gehöriger Umsicht mit Gewandheit schreiben, so setze er dieselbe in vier Liniensysteme, und fahre damit eben so bis zu erlangter Sicherheit fort.

§. 43.

Der Quint-Septen-Akkord, oder die erste Umkehrung des Dominanten.

Jemehr wir uns bemühen, den Intervallen eine stufenähnliche Fortschreitung überhaupt zu geben, desto treuer bleiben wir dabei der Natur, und einen desto angenehmeren Eindruck machen dieselben dann auf unser Ohr. So soll denn unser Streben jetzt dahin gerichtet seyn, daß uns bei der allmählichen Bewegung der Stimmen keine andere Fortschreitung als eine stufenweise bemerkbar werde. Aus diesem Grunde wollen wir den Baß jetzt dazu geschickt machen, daß wir denselben,

statt seiner, ihm von der Natur verliehenen, Fortschreitung, (um nur die Grundverhältnisse zu begrenzen,) in die Terz bei dem Dominanten schreiten lassen, wodurch ein Quartensprung beseitigt, und dafür ein Stufengang gewonnen wird. Dieses jetzt beachtend, nehmen wir die vorhergehende harmonische Fortschreitung nochmals zur Hand, fügen dabei zwei Bässe hinzu, und zwar in einem die Grundtöne wie vorher, und in dem andern bei dem Dominanten, setzen wir, statt des Grundtones, die Terz, und betrachten denselben als einen umgekehrten Baß.

Verfahren wir hiernach, so erhalten wir, wenn nämlich dabei die Intervalle statt vom Grundtone, von der Terz berechnet werden, den Quint-Sexten-Akkord; als:

Hierbei ist noch zu bemerken, daß jetzt in der Benamung der Intervalle folgende Veränderung statt findet; nämlich: sobald sie von der Terz berechnet werden, so giebt

die Grund-Septe eine Quinte;
" " Quinte " Terz;
" " Octave " Sexte;
" " Terz stehet im umgekehrten Basse, und
der Grundton in dem Basse der Grundharmonie.

Anmerkung.

Bei der Bezeichnung der Intervalle nach dem umgekehrten Basse lassen wir, der bequemern Schreibart wegen, die Terz oder die eigentliche Grund-Quinte davon zurück, und schreiben über die Terz des Grundtones in den umgekehrten Baß blos die Grund-Septe als Quinte und die Grund-Octave als Sexte. So geht nun der Name: Quint-Sexten-Akkord, hervor.

Hiernach erscheint jetzt die vorhergegangene harmonische Fortschreitung in folgender Gestalt; als:

Umgekehrter Baß.

Grundbaß.

9*

Anmerkung.

Nachdem wir beim vorhergegangenen §. die Grundtöne in das untere Liniensystem durch den Zirkel angesetzt haben, wird beim Anschreiben der Mittelstimmen die Terz in den umgekehrten Baß gesetzt und nach der Tonika resolvirt. So wird dabei auch der Diskant und die Mittelstimmen nach gleicher Weise als beim vorhergehenden §. nach der Grundharmonie geschrieben. Fährt man jetzt, nachdem der erste Akkord begleitet ist, weiter fort, so erhält nun bei dem Dominanten der Moll-Tonart der Diskant die Grund-Septe, welche nach der Terz der Moll-Tonart resolvirt; der Alt die Grund-Quinte welche in die Octave tritt; und der Tenor die Grund-Octave, welche als Quinte liegen bleibt; und endlich der umgekehrte Baß die Grund-Terz, welche in die Octave tritt. Jetzt werden die Intervalle nach dem umgekehrten Basse berechnet, und die Bezifferung nach demselben geändert. — Zu diesem Behufe schreibe man nun die oben angegebene Regel, welche die Namen der Intervalle gleich bestimmt — (und die der Schüler memoriren muß —) nebenbei an die Tafel. — Nachdem bei dem Dominanten der Quarte die Intervalle wieder nach der Grundharmonie berechnet sind, so daß der Diskant die Octave, der Alt die Septe, der Tenor die Quinte, und der umgekehrte Baß die Terz erhält, und als solche nach der Quarte resolvirt sind; so werden hierauf die sämmtlichen Intervalle des Dominanten (auf vorhergegangene Weise verfahren) nach dem umgekehrten Basse beziffert. Jedoch ist für den Diskant hierbei zu bemerken, daß da, wo derselbe nicht die Septe oder Octave erhalten kann, demselben keine andere Fortschreitung übrig bleibt, — (wenn er nicht verbotene Octaven mit dem umgekehrten Basse machen soll,) — als ein Terzensprung nach der Quinte des folgenden Dominanten. Daher erhält der Diskant stets nur die Dominanten-Octave, Septe oder Quinte.

Nachdem der Schüler hiervon hinlängliche Kenntnisse besitzt, und das Ganze mit Geläufigkeit darstellt, schreibe er den Satz in vier Stimmen, wozu aber wegen der Grundharmonie fünf Liniensysteme erforderlich sind.

§. 44.

Die Anwendung des Quint-Sexten-Akkordes bei dem vierstimmigen Satze.

Nehmen wir jetzt einen vierstimmigen Satz vor, so erfordert derselbe eine gleiche Behandlung, und zwar methodisch nach folgender Angabe.

Sind die Stimmen einer zu begleitenden Melodie dazu gesetzt, so werden in den Mittelstimmen die Terzen der Dominanten aufgesucht, und mit dem, im Basse stehenden, Grundtone verwechselt. Diejenige Stimme aber, bei welcher die Terz gestanden hat, erhält nun die Octave, welche bei der folgenden Tonika als Quinte liegen bleibt. Ist der Satz nach dieser Stimmenverwechselung wieder eingerichtet, so müssen dann die sämmtlichen Intervalle nach der Terz (im umgekehrten Basse) beziffert, und der Grundton des Dominanten unter dieselbe mit einer kleinen Note gesetzt werden. Verfahren wir hiernach, so erscheint dann z. E. der, bei §. 31. aufgestellte vierstimmige Satz jetzt in dieser Gestalt; als:

Um aber bei der Verwechselung der Stimmen auch der Mannigfaltigkeit treu zu bleiben, müssen wir im dritten Takte den Grundton des Dominanten stehen lassen, weil sonst der Baß eine zu monotone Bewegung erhält. Im vierten Takte aber muß der Grundton, um den Abschnitt des Satzes als die Mitte desselben mit einem Grundverhältnisse bemerkbar zu machen, stehen bleiben; und eben so verlangt der Satz, daß er mit den Grundtönen der Grundverhältnisse beschlossen werde, weil die Natur diese Anforderung hierauf geltend macht.

§. 45.

Der Terz-Quarten-Akkord, oder die zweite Umkehrung des Dominanten.

Wir wollen jetzt nach §. 43., wo bei der dort angegebenen harmonischen Fortschreitung die Terz des Dominanten in den umgekehrten Baß gesetzt wurde, nach gleichem Verfahren hier die Quinte dafür nehmen, wodurch der Baß eine förmliche Stufenfortschreitung erhält.

Führen wir dies hiernach aus, so erhalten wir, wenn die Intervalle von der Quinte des Dominanten berechnet werden, den Terz-Quart-Sexten-Akkord; als:

Umgekehrter Baß.

Grundbaß.

Sonach giebt die Grund-Septe eine Terz;
" " Terz " Sexte;
" " Octave " Quarte.
Die Grund-Quinte steht im umgekehrten Basse und der Grundton in der Grundharmonie.

Anmerkung.

Die Sexte, (die eigentliche Grund-Terz) lassen wir in der Schreibart, wenn dieselbe keine zufälligen Versetzungszeichen erfordert, zurück.

Nun lassen wir die harmonische Fortschreitung nach §. 43., aber mit der zweiten Umkehrung des Dominanten, erfolgen; als:

Umgekehrter Baß.

Grundharmonie.

Anmerkung.

Wenn gleich die ganze Aufstellung aus §. 43. hervorgeht, daher auch dabei eben so, als wie dort in Rücksicht der Methode, zu verfahren ist; so bringt doch diese Veränderung des Basses zugleich einen andern Diskant mit hervor. Dort dürfen in den sämmtlichen Oberstimmen keine Dominanten-Terzen, hier aber keine Quinten gegeben werden, wenn sie nicht mit dem umgekehrten Basse als verbotene Octaven erscheinen sollen. Daher erfordern dieselben hier bei dem Dominanten stets die Grund-Octave, Septe oder Terz.

§. 46.

Der Sekund-Quarten-Akkord, oder die dritte Umkehrung des Dominanten, und der Sexten-Akkord der Tonika, oder die erste Umkehrung derselben.

Wir wollen die vorhergegangene harmonische Fortschreitung noch einmal vornehmen, dabei aber den Dominanten zum dritten Male umkehren, und die Septe von demselben in den umgekehrten Baß setzen, wodurch wir den Sekund-Quart-Sexten-Akkord erhalten. Zugleich aber bekommen wir, (da bei der Resolution die Septe nicht den Grundton, sondern die Terz der Tonika hervorbringt) dabei den Terz-Sexten-Akkord der Tonika, oder ihre erste Umkehrung. Folgende Aufstellung wird es anschaulicher machen; als:

Umgekehrter Baß.

Grundharmonie.

Es giebt bei der Vergleichung der Intervalle nach der Grundharmonie:
die Grund-Terz eine Quarte, welche nach erfolgter Resolution statt der Octave als eine Sexte,
die Grund-Octave eine Secunde, welche nach erfolgter Resolution statt der Quinte, als eine Terz,
die Grund-Quinte eine Sexte, welche nach erfolgter Resolution statt der Octave, als eine Sexte erscheint;
die Grund-Septe aber tritt im umgekehrten Basse der Tonika in die Terz, und der Grundton steht in dem Basse der Grundharmonie.

Anmerkung.

In der Schreibart lassen wir bei dem Sekund-Quart-Sexten-Akkorde (ohne zufällige Versetzung) die Sexte, und beim Terz-Sexten-Akkord der Tonika die Terz zurück.

Die vorhergehende harmonische Fortschreitung soll jetzt hiernach verändert erscheinen; als:

Umgekehrter Baß.

Grundharmonie.

Anmerkung.

Obschon nach allen methodischen Gesetzen hierbei eben so wie vorher zu Werke gegangen ist, und das Ganze in Allem sich gleich bleibt; so ist doch wegen der zweifachen Veränderung des Basses, so wie auch bei den Mittelstimmen, die möglichste Umsicht nöthig, damit der Schüler bei der jetzigen Gestalt dieselben nach der Grundharmonie allein dazu setzen kann. Wird der umgekehrte Baß der Grundharmonie gleich hinterdrein hinzugefügt, so macht das Ganze keine Schwierigkeit. Die Oberstimmen erfordern jetzt stets die Grund-Terz, Quinte oder Octave. Besonders aber muß der Schüler darauf aufmerksam seyn, daß, wenn bei dem Dominanten die Grund-Terz im Diskante steht, dann die Grund-Octave der Tonika nach erfolgter Resolution in der obern und untern Octave — (so wie die oben aufgestellte Regel zeigt) — erscheint. Erhält aber derselbe die Grund-Octave oder Quinte, so treten bei der Resolution die beiden Mittelstimmen auf Einer Stufe zusammen. Folgende Beispiele werden es deutlicher machen; als:

Wollen wir weiter in der Mannichfaltigkeit der Harmonie die Natur zur Vorbildnerin nehmen, so müssen wir die Aeolsharfe belauschen. Dort werden wir bald von reinen consonirenden Tönen entzückt, bald wieder durch dissonirende Verhältnisse in eine Stimmung versetzt, die in uns die wehmüthigsten Gefühle und Empfindungen rege macht. Doch dann, wenn die Dissonanzen sich in Wohlklänge auflösen, lösen sich auch unsere Gefühle in Wonne auf. In welcher Absicht legte die Natur diese Empfindungen in uns? — Und warum stört sie jene seligen Gefühle, welche bei consonirenden Akkorden in uns erwecket werden, durch dissonirende Tonverhältnisse? — Um die, dadurch erzeugten, reinen harmonischen Dreiklänge unserm Ohre nach dem Gesetze des Contrastes stets von Neuem mit erhöhetem Reize vorzutragen. So soll nun die Natur ferner unsere Lehrerin seyn. Wir wollen den hierüber erhaltenen Winken nachstreben, und dem Ohre mit einer gleichen Annehmlichkeit dissonirende und consonirende Akkorde zuführen. Indeß müssen wir noch besonders dabei den allgemeinen Gesetzen der Natur und des Schönen treu bleiben, welche verlangen, daß die Akkorde mannichfaltig in der Einheit, mit Ordnung und Symetrie in ihren Theilen, unter wohlberechneter Abwechselung von Contrasten, mit Kraft und Anmuth sich vereinigen; nur dann kommen wir den ewigen Gesetzen des Aesthetisch-Schönen nach.

Gehen wir jetzt auf den Ursprung der Dissonanzen zurück, um dieselben in ihrer Entstehung kennen zu lernen.

§. 47.

Die Entstehung der zufälligen Dissonanzen.

Halten wir die drei Oberstimmen eines vorhergegangenen Akkordes auf, während dem der Baß nach der Taktzeit fortschreitet, so entstehet dadurch bei dem folgenden Akkorde ein „Vorhalt", welcher die sämmtlichen vorher consonirenden Intervalle jetzt als Dissonanzen erscheinen läßt; doch auf der unaccentuirten Taktzeit sehen wir ihrer Auflösung entgegen.

Von diesen Vorhalten giebt es überhaupt zwei: wenn nämlich der Baß aus der Tonika nach dem Dominanten schreitet, und aus dem letztern wieder nach der erstern zurücktritt. Nachstehende Aufstellung wird es deutlicher machen; als:

Hiernach kann man aus der Tonika nach dem Dominanten hin

mit der Tonika-Terz als Sexte, der Dominanten-Quinte,

mit der Tonika-Octave als Quarte, der Dominanten-Terz, und

mit der Tonika-Quinte als Octave *), der Dominanten-Septe einen Vorhalt geben.

---

*) Diese Octave steht in der Mitte zwischen den aufzuhaltenden und fortschreitenden Intervallen.

Es geht nämlich durch diesen Vorhalt ein Quart-Sexten-Akkord hervor, welcher sich aber stets in die dabei nachfolgenden Intervalle auflösen soll.

Aus dem Dominanten nach der Tonika kann man

mit der Dominanten-Quinte, als None, der Tonika-Octave,

mit der Dominanten-Terz, als Septe, der Tonika-Octave, und

mit der Dominanten-Septe, als Quarte, der Tonika-Terz einen Vorhalt geben.

Werden die aufgehaltenen Intervalle des Dominanten bei der Tonika vom Grundtone berechnet, so geht dadurch ein Quart-Sept-Nonen-Akkord hervor, weil nämlich die Dominanten-Quinte bei der Octave über derselben als Vorhalt steht; folglich gestaltet sie sich jetzt als eine None.

Die Terz des Dominanten, (bei welcher das Tonverhältniß, wenn sie von dem Grundtone der Tonika berechnet wird, eine chromatische Stufe größer ist, als bei einer natürlichen Septe,) erscheint daher als eine große.

Die Septe des Dominanten aber, welche bei der Tonika-Terz als Quarte vorhält, steht auf diesem Standpunkte als eine natürliche.

Da wir davon wohl überzeugt sind, daß diese Vorhalte auf die Grundharmonie keinen andern Einfluß haben, sondern bei ihr nur als zufällig im Durchgange erscheinen; so wollen wir dieselben, — weil sie auf der accentuirten Taktzeit stehen, — „accentuirte durchgehende Noten oder Dissonanzen" nennen.

Anmerkung.

Der Schüler fahre jetzt damit fort, die angegebene Entstehungsart der Dissonanzen durch den Zirkel zu schreiben.

§. 48.

Anwendung der accentuirten durchgehenden Noten.

Wir wollen hiernach einen Satz schreiben; jedoch bei der Begleitung der Melodie nicht eher Rücksicht auf jene durchgehenden Noten nehmen, als bis der reine Satz vollendet ist. Sind die Stimmen dabei gegeben, dann suchen wir diejenigen consonirenden Intervalle, welche Dissonanzen nach ihrem Standpunkte annehmen, auf, und verwechseln hernach diese mit jenen um die Hälfte; wozu die Gelegenheit sich eben so vielmal darbietet, als der Baß sich nach der Quarte und Quinte bewegt. Bei dem folgenden Satze soll der Diskant in dem obern Liniensysteme so vorkommen, wie er noch vor der Einführung der Dissonanzen war; als:

Der Vorhalt im siebenten Takte zieht hier von der bei früheren Sätzen in diesem Takte mit der Tonika begleiteten Harmonie den Schleier zurück; dieser eben erwähnte Vorhalt war nämlich schon vorher angewandt, aus methodischen Gründen aber mit der Tonika begleitet worden. Da die ursprüngliche Melodie zeigt,

daß hier niemals die Tonika ihren Standpunkt erhalten kann, so wird man, wenn bei einer Melodie dieser Vorhalt sich später vorfindet, denselben wohl als einen solchen erkennen.

Anmerkung.

Sind zu der oben stehenden Melodie die Stimmen nach der Grundharmonie geschrieben, so werden bei der Veränderung der Intervalle, (— nämlich bei der Einführung der Dissonanzen, —) dieselben nach dem neuen Standpunkte beziffert; auch noch, da sie als solche nicht wesentlich in die Harmonie gehören, mit diesem Zeichen (+) besonders bemerkbar gemacht.

Obgleich man jetzt die Umkehrung der Bässe erwarten sollte, so ist doch dieses aus dem Grunde unterlassen worden, weil die Absicht jetzt nur auf die Dissonanzen gerichtet ist. Indeß wollen wir den Satz in dieser Gestalt zur Anschauung darstellen. Dabei ist zu bemerken: daß das Gesetz der Gegenbewegung bei dem umgekehrten Basse in dem Grade begründet ist, als wie der Diskant mit dem umgekehrten Basse durch das Gesetz der Resolution hervorgeht; folglich muß, wenn bei einem Satze der Diskant steigt, der Baß fallen; fällt aber der Diskant, so steigt der Baß. Auch macht der letztere auf die Dissonanzen dann gleich den übrigen Stimmen dieselbe Anforderung. Doch dieß wird jetzt nur im Allgemeinen angedeutet, weil wir bei dem folgenden Satze die Stimmen nur mit der Bezifferung nach der Grundharmonie, den umgekehrten Baß aber ohne Dissonanzen beziffern wollen; als:

§. 49.

Die Grundverhältnisse.

An der symetrischen Ordnung der Quarten-Fortschreitung, vermöge welcher uns die Natur durch das Gesetz der Resolution die Töne zeigt, erkennen wir die Grundbasis, worauf sich das Reich der Töne gründet. Da wir nun aus dieser Quarten-Fortschreitung drei solche unmittelbar aufeinander folgende Verhältnisse als Grundverhältnisse zur Musik annehmen, so erhellet daraus, daß dadurch ein wohlgeordnetes Ganze entspringt. Es ergiebt sich nämlich aus der großen Dissonanz der Dominant; aus der großen Consonanz die Tonika, und zwischen beiden das Mittel-Verhältniß: der Sub-Dominant. Da nun diese drei dem Gesetze des Contrastes ganz entsprechen, und die, durch sie entstehenden, Tonstufen durch Combination in der Art gewonnen werden, daß damit die Mannichfaltigkeit bis in das Unendliche geht, so bauen wir auf diese drei Grundverhältnisse, als auf diejenigen fort, für welche sich die Natur schon seit den ersten hörbaren Tönen aussprach, nämlich durch die Völker jener Zeiten, als die Musik ihre langen Kinderjahre verlebte. Jene allgemeinen Gesetze müssen wir nun auch in der Aufeinanderfolge, als systematisch geordnet, annehmen. Lassen wir daher die Tonika z. B. stets vorausgehen, und derselben ihre natürliche Grundstufe: den Sub-Dominanten folgen und dann den Dominanten, so schließt sich die Tonika von selbst wieder an. Sollte diese, jetzt angegebene, Ordnung aber rückwärts gehen, so zeigt die Natur keinen Weg dazu. Obschon man sich gegen diese so manches erlaubt, was Vernunft und Gefühl mißbilligen, so wollen wir uns doch dessen nicht schuldig machen; nämlich: daß auf so unnatürlichem Wege der Sub-Dominant nach dem Dominanten folge. Geben wir nun die Melodie dem Diskante, und zwar bei der Tonika die Octave, (welche die Sub-Dominanten-Quinte erfordert,) und dieser die Dominanten-Terz, welche die Octave der erstern wieder herbeiführt; so erscheint diese Melodie, obgleich sie natürlich ist, dennoch bald monoton. — Das practische System zeigt in der Tonart C und G, bei fingerfreier Hand, zwei Cadenzen in dieser Art. — Reichhaltiger in der Mannichfaltigkeit gestaltet es sich dadurch, daß wir nämlich die Quinte des Sub-Dominanten in eine Sexte verwandeln; wie die sämmtlichen Lectionen bei dem practischen Systeme sich dafür aussprechen. Aus diesem Grunde wollen wir auch diese Sexte statt der

Quinte gesetzmäßig aufnehmen. Obgleich dieselbe von der Moll-Tonart des Sub-Dominanten als Octave erscheint, und zwar unter derselben Gestalt als die Sexte der ersten Umkehrung; so betrachten wir demungeachtet dieselbe auf diesem Standpunkte nur als ein, der Mannichfaltigkeit halber dahin addirtes, Intervall. Nun verbindet sich der Sub-Dominant mit dem Dominanten natürlicher, wenn der letztere einen Vorhalt bekömmt, weil derselbe vor der Terz mit der Tonika-Octave als Quarte (unmittelbar nach der addirten Sexte) als Stufe folgt. Wir dürfen aber auch dabei die Moll-Tonarten nicht aus dem Auge verlieren, sondern müssen dieselben zur Mannichfaltigkeit der Harmonie stets Hand in Hand gehen lassen. Naturgemäß ist in dieser Hinsicht nach dem jedesmaligen zweiten Dominanten der Dur-Tonart die Moll-Tonart erforderlich, wie wir es bei dem practischen Systeme in der ersten Lection aufgestellt haben. Dort liegt Melodie, Harmonie und Rythmus als auf Einem Punkte beisammen, welcher sich aber bis ins Unendliche mannichfaltig verändern läßt. Er enthält die rohen Stoffe, welche die Natur der Kunst zur Veredelung darbietet. Auch hat ihn dieselbe in allen Theilen so geordnet, daß er uns den Rythmus zur Darstellung des Ganzen, die Harmonie zum Muster, und zur Melodie den Weg bis ins Unerreichbare der Mannichfaltigkeit zeigt. Richten wir jetzt unsere Betrachtung nur auf die Harmonie der Grundverhältnisse. Wenn wir z. B. ein erwartetes Grundverhältniß nicht folgen lassen, — unser Ohr geht stets den reinen Grundverhältnissen entgegen, — und nehmen dafür statt der Dur-Tonart die Moll-Tonart, so wird das Ohr in der Erwartung getäuscht; dieß nennen wir eine Trug- oder falsche Cadenz. Diese erscheint in folgender Gestalt; als:

Statt der reinen Cadenz, als:

Es läßt sich noch eine dergleichen falsche Cadenz anwenden, wenn nämlich der Baß statt eine diatonische Stufe nur eine chromatische steigt, und der Tonika eine Moll-Terz gegeben wird; als:

Weil bei dieser Cadenz der Grundton des Dominanten gleichsam wie eine Terz auf der siebenten Stufe einer Scala, folglich auf der achten Stufe als Octave erscheint; so nannten unsere Vorfahren, — (welche die chromatischen Stufen überhaupt nur mit den Namen: mi, fa ꝛc. bezeichneten,) — einen ähnlich begleiteten chromatischen Stufengang: mi, ge, fa; welches anzeigte, daß nun eine chromatische Stufe statt einer diatonischen fortschreitet. — Bei Lection 39. sind dergleichen falsche Cadenzen angewandt. Doch für jetzt wollen wir uns nur mit den reinen Cadenzen beschäftigen, dieselben in gedrängter Ordnung aufstellen, und den Schüler damit durch den Zirkel schreiten lassen, wie jetzt folgt; als:

Anmerkung.

Damit der Schüler nach dieser Aufstellung die Grundverhältnisse memorire, schreibe er bei der weitern Versetzung (nach dem Zirkel) erst den Baß, und dann den Diskant. Bei dem letzteren hat er zu bemerken: daß nach der Octave der Tonika die addirte Sexte des Sub-Dominanten, und dann der Dominant mit einem Vorhalte vor der Terz erfolgt, und die Octave der Tonika durch die Resolution von selbst hervorgeht.

§. 50.

Die Scalen aufsteigend mit Dissonanzen begleitet.

Da wir jede Veränderung in der Melodie sowohl als in der Harmonie durch die Scala herleiten, so wollen wir dieselbe mit Einführung der Dissonanzen betrachten. Weil aber die Altstimme dafür die geeigneteste ist, so werden wir hier das deshalb nöthige Verfahren im Allgemeinen zeigen. Weil nämlich die Dissonanzen nach ihrer Entstehungsart nur absteigend erzeugt werden, so müssen wir bei der aufsteigenden Scala die vorbereitende Note der Dissonanz besonders hinzusetzen.

Da sich nach der Natur die ersten drei Stufen der Scala in den folgenden dreien wiederholen, so folgt hieraus, daß auch die Dissonanzen dabei einen gleichen Gang nachahmen; wenn nämlich den ersten drei Stufen eine zweckmäßige Beimischung von Dissonanzen ertheilt wird. Um davon eine bessere Uebersicht zu erhalten, theilen wir die drei Naturstufen mit Abschnittsstrichen ab, wie folgt; als:

Anmerkung.

Ist die Scala im reinen Satze begleitet, so vergleiche man nach der Entstehungsart der Dissonanzen die Altstimme. Will man nämlich auf der zweiten Stufe der Dominanten-Terz mit der Tonika-Octave eine Dissonanz geben, so muß die Octave auf der unaccentuirten Taktzeit der ersten Stufe als vorbereitende Note beigesetzt werden. Da man der Tonika-Octave — auf der dritten Stufe — mit der Dominanten-Quinte einen Vorhalt geben kann, so erfordert derselbe auf der unaccentuirten Taktzeit der zweiten Stufe die Vorbereitung. Dieß wiederholt sich auf den folgenden drei Stufen in gleicher Ordnung.

§. 51.

Die Scalen absteigend mit Dissonanzen begleitet.

Begleiten wir die Scala absteigend, so erfolgt von der siebenten auf die sechste Stufe ein unnatürlicher Gang in der Harmonie; nämlich der Sub-Dominant nach dem Dominanten; welche Fortschreitung aber, wie schon gezeigt worden, der Natur entgegen ist. Setzen wir daher von der siebenten zur sechsten Stufe eine falsche Cadenz, als:

so ist dadurch dem Gesetze der Natur nachgekommen. Geben wir aber nun den Stimmen der begleiteten Scala Dissonanzen, so liegen uns dieselben näher, als bei der aufsteigenden Scala; weil hier in absteigender Folge die Intervalle gleich die Entstehungsart anzeigen, wie sich dieselben als Vorhalte anwenden lassen; als:

Der Alt, welcher hier auf die Dissonanzen keinen Anspruch hat, sondern mit dem Basse die reine Harmonie hält, verlangt auf der vierten absteigenden Stufe (nach dem Gesetze der Resolution) bei der fünften Stufe die Octave. Lassen wir aber denselben, so wie jetzt, noch auf der unaccentuirten Taktzeit in die Octave treten, so vergehen wir uns nicht an dem Gesetze der Resolution.

Hier folgt die Regel, wenn die Dominanten-Terz, statt in die Octave, in die Quinte treten muß; als:

§. 52.

Der kleine Septen-Akkord.

Fügen wir dem Dominanten die kleine None bei, so geben diese Töne,

(welche mit denen der Aeolsharfe in ihren dissonirenden Verhältnissen gleich sind,) die größte Dissonanz; folglich ist die große Dissonanz und die große Consonanz — (die Tonika) — nach dem Gesetze der Resolution neben einander gestellt. Um dem Aesthetisch-Schönen mehr nachzukommen, wollen wir in Beziehung auf das Gesetz des Contrastes obigen Satz näher betrachten. Erhöhen wir demnach des Dominanten Grundton bei der Fortschreitung nach der falschen Cadenz, so entspringt der Dominant zur Moll-Tonart, indem durch diese erhöhete Stufe der Dominant mit der kleinen None hervorgeht, welcher nach der Entstehungsart der Moll-Tonarten den Grundton eine Terz unter die Terz zu setzen verlangt. Obgleich sich dies schon bei der Entlehnung der Moll-Tonarten ergab, so soll es uns doch nochmals in folgender Darstellung erscheinen. Wir wollen also dem Grundtone, (aber in der Grundharmonie,) die Terz in den umgekehrten Baß schreiben, und die Septe von dem Dominanten der Dur-Tonart als None dabei aufnehmen; als:

So finden wir bei der Vergleichung der Intervalle, daß
die 7te als 9ne nach der 5te,
= 5te = 7te = = 3z,
= 3z = 5te = = 8ve und
die erhöhete 8ve = 3z = = 8ve,
dem Gesetze der Resolution gehorchend, fortschreitet.

Nun wollen wir die Intervalle nach der, im umgekehrten Basse stehenden, Terz beziffern, und dieselben namentlich darnach bestimmen, wie folgt; als:

Demnach finden wir in der Bezifferungsart keinen Unterschied, als daß die Intervalle bei dem Dominanten der Moll-Tonart in den Tonverhältnissen eine chromatische Stufe kleiner sind, als bei dem der Dur-Tonart. Folglich geht hier bei Zurücklassung des Grundtones der kleine Septen-Akkord hervor. Auf diese Art wollen wir also in einer harmonischen Fortschreitung nach gleichem Verfahren, wie bei §. 43. mit Dur- und Moll-Tonarten abwechselnd, durch die Dominanten nach Quarten schreiten, und den Dominanten der Dur-Tonart nur in der ersten Umkehrung als Quint-Sexten-Akkord dabei anwenden; als:

Anmerkung.

Man verfahre hierbei eben so, als wie bei §. 43. und bemerke nur, daß man den kleinen Septen-Akkord eben so, als wie den Quint-Sexten-Akkord, ansetzt; giebt demselben aber statt der Octave, die None (nach der Grundharmonie) welche nach dem umgekehrten Basse der Septe gleich ist.

Auf gleiche Weise, wie mit dem Dominanten bei der ersten Umkehrung, lasse man auch den kleinen Septen-Akkord umkehren, wodurch also aus der ersten Umkehrung der kleine Quint-Sexten-Akkord hervorgeht; als:

aus der zweiten Umkehrung aber der kleine Terz-Quarten-Akkord; als:

und aus der dritten Umkehrung, wo die Grund-None oder kleine Septe in dem umgekehrten Basse steht, der kleine Sekund-Quarten-Akkord; als:

§. 53.

Unaccentuirte durchgehende Noten.

Nach denselben Gesetzen, nach welchen wir der Harmonie accentuirte durchgehende Noten geben, können wir derselben auch unaccentuirte beimischen; und zwar wollen wir die letztern dazu anwenden, um die Terzen-Sprünge in den Stimmen in Stufen zu verwandeln; als zum Beispiel:

Wesentlich ursprünglich:

Mit unaccentuirten und accentuirten durchgehenden Noten ausgefüllt.

Wir wollen hiernach eine Melodie natürlich-einfach nach der Grundharmonie ohne Umkehrung der Bässe begleiten; als:

Man wird hierbei bei dem Sub-Dominanten statt der Quinte die addirte Sexte bemerken. —

Werden in dem vorstehenden Satze accentuirte durchgehende Noten eingeführt, so kann derselbe in folgender Gestalt erscheinen; als:

Jetzt wollen wir dem Satze im ersten Takte auch unaccentuirte Noten geben, und im dritten Takte den Quinten-Sprung mit einer harmonischen Note in Terzen-Sprünge verwandeln; im fünften Takte aber die halben Noten als Viertel in Terzen aufsteigen lassen; als:

Endlich wollen wir im vierten und sechsten Takte bei den großen Noten der Melodie durch Figuren mehr Bewegung geben und den Baß umkehren; als:

§. 54.

Der große Sexten-Akkord.

Die Natur liebt das Mannichfaltige, daher zeigen sich bei ihr die ewigen Veränderungen, wobei aber stets die Fundamente bleiben und nur das Aeußere in andern Formen erscheint. Obgleich ein jedes Reich die von der Natur erzeugten Gebilde unsern Augen zur Erforschung derselben körperlich darstellt, so erkennen wir doch mit unsern Gefühlen das Reich der Töne durch die fibrirende Saite und die Sänger des Waldes weit heller in unsichtbarer Gestalt, und können diese Töne in der Kunst zur genauesten Bezeichnung der verschiedenen menschlichen Gefühle und Leidenschaften anwenden. Doch beobachten wir jetzt, wie die Natur sich durch ihre Heroen im Reiche der Töne über das Charakteristische des Ausdruckes der Gefühle bei der Kunst ausspricht; so finden wir bei der Betrachtung ihrer Werke, daß sich der Uebergang von der Freude bis zum Schmerz in denselben Abstufungen zeigt, als wie das Gesetz des Contrastes seine Schatten- und Licht-Seiten nach dem Aesthetisch-Schönen zu ordnen befiehlt. Doch für jetzt sey unsere Betrachtung nur auf denjenigen Akkord gerichtet, welchen jene Meister am geeignetesten finden, um den heftigsten Grad der Leidenschaft zu bezeichnen. Wir finden, daß man, um den Effekt auf die Gefühle zu verstärken, sogar eine kleine Abweichung von dem Gesetze der Resolution macht. Man gebraucht nämlich den Dominanten mit der kleinen None in der Art, daß man die erniedrigte Quinte in den umgekehrten Baß, und den Grundton nur in die Grundharmonie setzt; die Grund-Septe aber verdoppelt, und bei der Resolution die Eine Septe, und zwar die untere, nach der Quinte aufsteigen läßt. Dies letztere Verfahren ist uns durch ein unumstößliches Testament von J. Haydn hinterlassen; wer sollte nicht gern darnach streben, an diesem Erbe Theil zu nehmen? Hier ist es:

und mit der kleinen None erhalten wir die Quinte dabei; als:

Wir finden bei der Vergleichung der Intervalle, daß die Grund-Septe von der erniedrigten Quinte als eine große Terz, und die Grund-Terz als eine große Sexte erscheint; alle übrigen Intervalle aber, mit Ausnahme der untern Septe, dem Gesetze der Resolution Folge leisten. Da hierbei der Grundton nicht zugelassen wird, und das Tonverhältniß von der erniedrigten Quinte bis zur Sexte eine chromatische Stufe größer als bei der reinen Sexte ist; so geht das Ganze als ein großer Sexten-Akkord hervor. So erkennen wir aus der Verwandtschaft der Töne überhaupt, daß uns das Gesetz der Resolution durch die kleine None mit der erniedrigten Quinte eine Fortschreitung nach der Septe, oder in die chromatische Stufe absteigen lehrt, weil bei fortgesetzter Nachahmung die Octave und Terz der Tonika mit der erniedrigten Quinte und Septe beim Dominanten der Septe im Tone harmonisch gleich ist.

Diesemnach wollen wir eine solche Nachahmung durch den Zirkel schreiben. Weil nun diese harmonische Fortschreitung (welche fünf Tonarten nach Quinten überschreitet —) viele Versetzungszeichen erfordert, so wollen wir dieselben mit enharmonisch-verwandten Akkorden durch öftere Verwechselung beseitigen, wie folgt:

Anmerkung.

Hierbei gehe man eben so wie bei jeder ähnlichen vorhergegangenen Fortschreitung zu Werke. Die Stimmen werden nämlich nach der Grundharmonie geschrieben, und die jedesmalige Terz der Tonika wird als Ober-Septe angesetzt, und nach der Tonart der Septe in die Terz resolviret. Dann nehme man die Tonika-Octave als erniedrigte Quinte und lasse sie ebenfalls resolviren.

Betrachten wir nun die Grundharmonie; so wird nach dieser die Grund-Terz beigesetzt und aufgelöst, die zweite Septe aber aufsteigend resolvirt, und endlich die Bezifferung des großen Sexten-Akkordes nach der, im umgekehrten Basse stehenden erniedrigten Quinte bestimmt.

Ende des theoretischen Theiles.

Scalen = Tabelle,

welche die, in der Scala liegenden, zwölf Tonarten nach aufsteigenden Quinten und absteigenden Quarten darstellt; wovon auch in §. 11 des theoretischen Systemes nähere Auseinandersetzung zu finden ist.

Nach Quinten aufsteigend.		Nach Quarten absteigend.	
1. c.	His.	c.	Dopp. des.
2. g.	eis.	f.	Dopp. as.
3. D.	ais.	hes.	Dopp. es.
4. A.	dis.	es.	Dopp. hes.
5. E.	gis.	as.	fes.
6. H.	cis.	des.	ces.
7. fis.	fis.	ges.	ges.
8. cis.	H.	ces.	des.
9. gis.	e.	fes.	as.
10. dis.	a.	Dopp. Hes.	es.

11. ais. d. Dopp. es. hes.

12. eis. g. Dopp. as. f.

Scalen = Tabelle,

die durch enharmonische Verwechselung die sämmtlichen Tonarten auf diejenigen zwölf zurückführt, welche für die Ausübung die bequemsten sind, und worüber im theoretischen Systeme §. 13 ein Mehreres nachgelesen werden kann.

1. C.

2. g. 3. d. 4. a. 5. E.

6. H. 7. fis. 7. ges. 8. des.

9. as. 10. es. 11. Hes. 12. f.

13. 1. C.

Dur= und Moll = Tonarten = Tabelle,

welche die zu einer Dur=Tonart gehörende Moll=Tonart durch den Umfang des Zirkels darstellt. Die Moll=Tonart steht eine Terz unter dem Grundtone der Dur=Tonart, wie in §. 40 detaillirt worden ist.

C-dur hat a-moll. G-dur, e-moll. D-dur, h-moll. A-dur, fis-moll. E-dur, cis-moll. H-dur, gis-moll.

Fis-dur, dis-moll. Ges-dur, es-m. Des-dur, hes-m. As-dur, f-m. Es-dur, c-m. Hes-dur, g-m. F-dur, d-moll.

Scalen-Tabellen.

No 1.

C.

Cis.

G.

Gis.

D.

Dis.

A.

Ais.

E. Eis.

1. 3. 2. 4. 1. 3. 2. 4.

H. His.

2. 4. 1. 3. 5. 2. 4. 1. 3. 5.

Fis doppl. Fis.

1. 3. 5. 2. 4. 6. 1. 1. 3. 5. 2. 4. 6. 1.

Cis. doppl. Cis.

2 4. 6. 1. 3. 5. 7 2. 2 4. 6 1. 3. 5. 7. 2.

N.º 2.

C. 8. 7. 6. 5. 4 3 2 1. Cis 7 6 5 4 3. 2 1.

8

2. 7. 3 3 1 6. 4 2.

G. Gis.

1 1.

D. Dis

2. 1. 2. 1.

A Ais.

3. 1. 2. 3. 1. 2.

E.

4. 2 3. 1.

Eis.

4. 2. 3. 1.

H.

5 3 1. 4. 2.

His.

5. 3. 1. 4. 2.

Fis.

1. 6. 4. 2. 5. 3. 1.

doppl:Fis.

1. 6. 4. 2. 5. 3. 1.

Cis.

2 7. 5. 3. 1. 6. 4. 2.

doppl:Cis.

2. 7. 5. 3. 1. 6. 4. 2.

N°3.

C. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8 Ces.

F. Fes.

1. 1.

Hes. doppl:Hes.

1. 2. 1. 1. 2. 1.

Es. doppl:Es.

2. 3. 1. 2. 2. 3. 1. 2.

As. doppl. As.

5. 1. 4. 2. 3. 5. 1. 4. 2. 3.

Des. doppl. Des.

4. 2. 3. 5. 1. 4. 4. 2. 3. 5. 1. 4.

Ges. doppl. Ges.

5. 3. 1. 6. 4. 2. 5. 5. 3. 1. 6. 4. 2. 5.

Ces. doppl. Ces.

6. 4. 2. 7. 3. 5. 1. 6. 6. 4. 2. 7. 5. 3. 1. 6.

N°.4.

Lithogr. und gedruckt bei C. E. Klinkicht in Meissen.